

**Carabelas portuguesas en el *callejón del gato*:
la representación de lo ibérico en modo grotesco
esperpéntico
en *As Naus*, de António Lobo Antunes**

Pedro Santa María de Abreu

**Tese de doutoramento em Línguas, Literaturas e Culturas,
ramo de Estudos Literários Comparados**

Doutoramento Europeu

Orientador: Professor Doutor Carlos Ceia

Outubro 2018

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

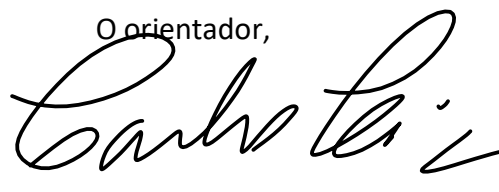
A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Pedro Santa María de Abreu', written over a horizontal line.

Pedro Santa María de Abreu

Lisboa, 10 de Outubro de 2018

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O orientador,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Carlos Ceia', written over a horizontal line.

Carlos Ceia

Lisboa, 10 de Outubro de 2018

Obviamente, à minha Mãe. Agora, Mãe Querida, Querida Mãe, vais poder dispensar os efeitos colaterais – gravosos e porventura prejudiciais à saúde – do meu doutoramento. Pues nada, pelillos a la mar y a vivir, ¡que son dos días!

AGRADECIMENTOS / AGRADECIMIENTOS/AGRAÏMENTS/ ACKNOWLEDGEMENTS

– Al Doctor Darío Villanueva Prieto, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Santiago de Compostela y especialista en Valle-Inclán, en narrativa moderna y contemporánea y en tantos asuntos fundamentales para nuestro Doctorado. Primer codirector de esta disertación, me acogió en la estancia que tuve el gusto y el provecho de vivir en Santiago de Compostela. Sin sus inestimables avales, sus *nihil obstat* y, sobre todo, los matices y propuestas de rectificación, no hubiera esta persona humana que a estas líneas redacta alcanzado a comenzar la andadura doctoral con buen pie. Su énfasis en que profundizara en una definición de lo grotesco es el origen de los capítulos primero y segundo, así como su apoyo sin reservas a mi interés en fundamentar desde la biología evolutiva la representación artística, el lenguaje, la metáfora.

– Ao meu firme, confiante e sempre esclarecedor orientador, o Professor Doutor Carlos Ceia, responsável último pela conclusão desta (por vezes) excessivamente demorada dissertação. Por toda a paciência e os conselhos metodológicos e a energia transmitida.

– Ao Professor Doutor Nuno Júdice, meu primeiro Orientador, pela sua pronta aceitação e a constante disponibilidade, tanto no seminário de Doutoramento «Crise da Representação na Narrativa do século XX» (2009/2010) como na defesa do meu Trabalho Final que antecedeu esta dissertação.

– A la Doctora Elena Losada y al Doctor Enric Bou por sus apoyos preclaros y transfronterizos. Moltes gràcies!

– A la *Professora Doutora* Maria Idalina Resina Rodrigues, cuyas clases de licenciatura, estudios y conferencias dedicados a profundizar en una perspectiva transterritorial de las culturas ibéricas determinaron buena parte del camino que condujo a esta disertación. Que saudades das suas aulas, Professora.

– À Doutoríssima Professora Elza Miné e ao advogado-futebolista André; com a avó e o neto tenho aprendido em todos, todos os minutos de conversa: da mais irónica erudição à

melhor e mais vilamadalenamente disposta mesa de jantar. E que me deram uma chave da São Paulo das mil chaves.

– À Teresa Cerdeira, com quem tanto debati – e debato – sobre literaturas, brasileiras e demais, sobre políticas, brasileiras e demais, sobre artes e qualquer assunto (...a arte das mudanças de um Ford Fiesta clássico). Em Lisboa, no velho Rio ou em Itacoatiara, tanto monta...Monta tanto. Haja alecrim. E muita Dona Gilma.

– Ao Renato Cordeiro Gomes, de quem tão prazenteiramente tenho compreendido não apenas a compatibilidade mas mesmo a profunda relação entre conhecimento e rock and rol (enquanto categoria da existência). Um abraço cheio de amizade e agradecimento.

– A Nora Catelli, fuente constante de inspiración comparatista desde aquellas Barcelonas mías de aquel Erasmus finisecular del 98.

– A la Mari Carme, sinònim absolut d'Amistat: llibertària, feminista, humanista, hedonista y tot més. Amb la seva absència mai hauria arribat fins aquí. I a la pregunta de «què, encara no has acabat la tesi?» puc, ara, tornar-li aquestes pàgines, les quals no existirien sense la Carme, la Mari Carme. Un Sentit dins l'absurd humà general. I qui em va donar la meva primera lliçó de català amb tomàquet crític: «Setze jutges d'un jutjat mengen fetge d'un penjat». Obrigado!

– (A la Meritxell – qui em va fer algunes classes de català A1.1.1. sobre cargols i coses grotesques – per ajudar-me amb aquest meu pobre, però joíós, català). I a la Laura i al Germà.

– Ao grande camarada do rock Rick Thor, e ao Mestre Sandy Sloop, pela ajuda com a língua de Joyce.

– A Inês Passos Duarte, por su desinteresada camaradería *das artes do parlapié* y por su sabia y exigente lectura del capítulo 3. Arigato!

– À Maria Vieira, sem advérbios ni complementos o explicaciones redundantes. ¡Madrid en Almada!

– A las sabias y amenas gentes toledanomadrileño viguesas de Sagrario, Pablo y Ana (Luna y Castejón y *totus tuus*), quienes me ofrecieron tan generosamente el marco vital para mi tan instructiva estancia en Galicia. Danke schön!

– A mis amigos y amigas de Madrid, Barcelona, Lisboa, Almada, Porto. Pedro Cruz, Nuno Barradas, Norberto Arrais, Luís Lamelas, Família Rabadán, Duarte Picoto, Emídio e Isabel.

– A Juan José Fernández Delgado, *homo toledanus*, quien hace 24 ó 25 años me ligó *per secula seculorum* al esperpento (qué más da la exactitud de las fechas: *mais coisa menos coisa...*).

– A Josep Planells, por Platón, Kant, Schopenhauer, Nietzsche: las puertas de la percepción.

– Ao José Manuel Mendes, por Álvaro de Campos y el futurismo antifuturista de la *Ode Triunfal*. Deve ser impossível ler melhor um poema: bem poderiam ser assim todas as aulas de literatura.

– Al Doctor Juan Sánchez (Universidad Carolina de Praga); a las Doctoras Isabel Soler y Elena Losada (Universitat de Barcelona), a José Carlos Pereira (Université La Lumière, Lyon); a Carmen Márquez, del Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria): gracias por invitarme y recibirme tan liberalmente en sus aulas, ante sus alumnos y alumnas.

- Al Doctor Arturo Casas (Universidad de Santiago de Compostela), por su generosa disponibilidad y tiempo ante mi petición de ayuda, en 2016. Por sus sabias opiniones y comentarios.

- À Universidade Federal do Rio de Janeiro (Professora Doutora Teresa Cerdeira da Silva e Professora Doutora Silvia Cárcome) e à Universidade de São Paulo (Professora Doutora Maria Augusta da Costa Vieira: obrigado!). Ao Professor Horácio Costa, poeta.

– A los estudiantes que a lo largo de las clases de literatura y cultura, a través de los años, me han sugerido o mostrado problemas, errores y, a veces, aciertos.

– Ao Poeta (Professor Doutor) Ricardo Marques: pela Poesia e pela erudição multiartística.

– Ao Frederico Figueiredo, o Núcleo de Doutoramentos da FCSH/NOVA: O secretário Übermensch!

(Al Rock and Roll en general y a Judas Priest en particular).

– Aos meus colegas do NEIIA (em geral) e (em particular) aos responsáveis pela segurança amiga e cordial na FCSH, tal como a todos os funcionários, jardineiros e senhoras «da limpeza» contratadas a empresas externas para as actividades académicas poderem ir decorrendo com a pacata normalidade que se deseja. Es de perogrullo, pero sin la limpieza de pasillos y aseos, el mundo no podría funcionar como Dios manda. Y Dios manda mucho, que ancha es Castilla.

– A Susiana Pinto, por la filosofía a lo largo de tantos años: ressurrecciò.

A los paisajes y bibliotecas de Santiago de Compostela, Vigo, Praga, Lisboa, Almada, Brno, Porto, Caminha, Madrid, Barcelona, Las Palmas de Gran Canaria, Lyon, Roma, Venecia, Rio de Janeiro, L'Hospitalet, Paraty, São Paulo, Ouro Preto, Tiradentes, Copenhague, Aveiro, Belo Horizonte, Olival Basto...

...Que la tormenta que el Mundo de lo humano, demasiado humano, anuncia pase de largo; aunque, en verdad, no parece muy probable. C'est la vie.

In memoriam

Ana Vicente

(1943 – 2015)

Carabelas portuguesas en el callejón del gato: la representación de lo ibérico en modo grotesco esperpéntico en *As Naus*, de António Lobo Antunes

RESUMEN

PALABRAS CLAVE: Grotesco esperpéntico; Mímesis: Ortomímesis y Heteromímesis; Narrativa contemporánea (s. XX); Comparatismo; Literaturas “nacionales”; Canon; Metáfora y conocimiento; Poéticas occidentales; Modernismo-Vanguardias; Decadentismo; Esteticismo; Expresionismo; Contrarrepresentación; Nihilismo; Picarización; Carnavalización fúnebre; Literaturas Ibéricas e Iberoamericanas; *Tirano Banderas*.

Lo grotesco, como categoría transtemporal, en la versión contemporánea del grotesco esperpéntico, es el principal tema teórico de esta disertación. A través de una perspectiva comparatista, procederemos a un análisis de *As Naus*, de António Lobo Antunes (1988), a partir de *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, de Ramón del Valle-Inclán (1927). Dos obras en las cuales el modo de representación es el grotesco esperpéntico – modo literario destructor de los poderes institucionalizados, de la historia oficial y de los héroes canonizados -, mediante un proceso de heteromímesis que integra la contrarrepresentación de los discursos fictivos o ficcionalizantes de las historiografías oficiales.

Por todo ello, nos acercamos a *As Naus* desde el expresionismo y, más específicamente, desde el grotesco esperpéntico, con todas las implicaciones contextuales y relacionales que esta decisión conlleva.

Lo grotesco se nos configura no solamente como categoría transtemporal, sino también como modo de representación artística transterritorial. Con el enfoque comparatista que proponemos deseamos problematizar clasificaciones endogámicas y limitadoras que la

categoría de *lo nacional*, aplicada al estudio de los objetos artísticos, ha ido estableciendo desde el s. XIX, período en el que podemos situar el refuerzo de las construcciones de elementos constitutivos de identidades nacionales, siendo los mismos, simultáneamente, condición esencial para la legitimación de los mismos fundamentos de dichas estructuras – discursivas, icónicas – nacionales.

Ante todo, nuestro propósito es poner en tela de juicio conceptos y lugares comunes de los Estudios Literarios, teniendo en cuenta nuestra experiencia en la investigación y en la docencia. Para ello, intentamos recorrer momentos señalados en el devenir de las poéticas occidentales, para entender mejor en qué punto se sitúa la representación literaria grotesca en la jerarquía de los modos de representación, en cuya escala han prevalecido hasta la época (llamada) contemporánea los modos de representación solemnes, realistas o épicos. En esta progresiva deconstrucción y transformación de paradigmas consideramos, siempre, el pensamiento filosófico, desde Aristóteles hasta Nietzsche, así como las relaciones entre periodos como el Barroco y los Simbolismos-Decadentismos del s. XIX.

A lo largo de todo esta senda de gradual nihilismo respecto y a través de la representación artística grotesca, la metáfora asume un claro protagonismo. Utilizada y legislada desde los orígenes de la cultura humana, el grotesco esperpéntico contribuye a descanonizarla.

Caravelas portuguesas no *callejón del gato*: a representação do ibérico no modo grotesco *esperpéntico* em *As Naus*, de António Lobo Antunes

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco esperpéntico; Mimésis: Ortomimésis e Heteromimésis; Narrativa contemporânea (séc. XX); Comparatismo; Literaturas “nacionais”; Cânone, metáfora e conhecimento; Poéticas ocidentais; Modernismo; Decadentismo; Esteticismo; Expressionismo; Contra-representação; Niilismo; Picarização; Carnavalização fúnebre; Literaturas Ibéricas e Ibero-americanas; *Tirano Banderas*.

O grotesco, enquanto categoria transtemporal, na sua versão contemporânea ibérica do *grotesco esperpéntico*, constitui o principal assunto desta tese. Através de uma perspectiva comparatista, procede-se à análise de *As Naus*, de António Lobo Antunes (1988), a partir de *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán (1927). Duas obras em que o modo de representação é o *grotesco esperpéntico* – modo literário desconstructor dos poderes instituídos, da história oficial e dos heróis canonizados –, através de um processo de heteromimésis, integrando a contra-representação dos discursos *fictivos* ou ficcionalizantes das historiografias oficiais.

Deste modo, analisamos *As Naus* a partir do expressionismo e, mais especificamente, do grotesco esperpéntico, com todas as implicações contextuais e relacionais desta decisão.

O grotesco configura-se não apenas como categoria transtemporal mas também como modo de representação transterritorial. A abordagem comparatista que aqui se propõe almeja questionar classificações endogâmicas e limitadoras que a categoria do *nacional* aplicada ao estudo dos objectos artísticos foi estabelecendo, desde o século XIX, período a que se pode atribuir o reforço das construções de elementos constitutivos de identidades

nacionais, sendo os mesmos, simultaneamente, uma condição essencial para a legitimação dos próprios fundamentos dessas existências nacionais.

O nosso intuito foi, acima de tudo, problematizar conceitos e lugares comuns dos Estudos Literários, tendo em conta a nossa experiência investigadora e docente. Para isso, tentámos percorrer momentos destacados no devir das Poéticas ocidentais, para percebermos melhor o lugar da representação literária grotesca na hierarquia dos modos de representação, em que prevaleceram, até à época dita contemporânea, modos de representação solenes, realistas ou épicos. Nessa progressiva desconstrução e mudança de paradigmas tivemos em conta, sempre, o pensamento filosófico, desde Aristóteles até Nietzsche, e as relações entre períodos como o Barroco e os Simbolismos-Decadentismos do século XIX.

Em todo este caminho de gradual niilificação através da representação artística grotesca, a metáfora assume um claro protagonismo. Usada e *legislada* desde o princípio dos tempos, é descanonizada através do grotesco esperpéntico.

Portuguese Caravels in the *callejón del gato*: Representation of Iberia through *esperpento* grotesque mode in António Lobo Antunes *As Naus*

ABSTRACT

KEY-WORDS: *Esperpento* grotesque; Mimesis: Ortomimesis and Heteromimesis; Contemporary Narrative (XXth century); Comparatism; «National» literatures; Canon, metaphor and knowledge; Occidental Poetics; Modernism; Decadentism; Aestheticism; Expressionism; Counter-representation; Nihilism; *Picarisation*; Funerary Carnival; Iberian and Ibero-American Literature; *Tirano Banderas*.

The grotesque, as a transtemporal category, in its contemporary Iberian version of grotesque *esperpento*, is the main focus of the present thesis. Through comparatist perspective, we analyze *As Naus* (*The Return of the Caravels*), by António Lobo Antunes (1988), with basis in *Tirano Banderas*, by Ramón del Valle-Inclán (1927). Two literary works in which the mode of representation is the *esperpéntico* grotesque, which deconstructs institutionalized powers, official history and glorified heroes, through a process of heteromimesis, introducing the counter-representation of the pretense or fictionalized narratives of the official historiographies.

In this way, we analyze *As Naus* from expressionism and, more precisely, from the *esperpentic* grotesque, with all the contextual and relational implications of this decision.

The grotesque is perceived not only as transtemporal category but also as a trans-territorial representation mode. The comparatist approach presently proposed aims at questioning endogamous and restrictive classifications that the *national* category, applied to the study of artistic objects, progressively established since the 19th century. This was a time when there was a strengthening of the construction process of supportive elements for national identities. These elements were, simultaneously, an essential condition for the legitimization of the very foundations of these national constructs.

Our intention is, above all, to question concepts and commonplaces of the Literary Studies, taking into account our research and teaching experiences. In this pursuit, we attempted to grasp key formative moments of the western Poetics, to better understand the place of grotesque literary representation in the hierarchy of representation modes, in which solemn, realism or epic modes have been prevalent until the contemporary epoch. Throughout this progressive deconstruction and paradigm shift we always took into consideration philosophic thought, from Aristotle to Nietzsche, and the relationships between eras such as the Baroque and the Decadence-Symbolisms of the 19th century.

Along the entirety of this path of gradual nihilification through grotesque artistic representation, metaphor clearly takes a leading role. Utilized and *legislated* since the dawn of time, it is reassessed through the *esperpéntico* grotesque.

AGRADECIMENTOS	vii
RESUMEN	xiv
INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I. El problema: Esperpento y metáfora: descanonizar la mimesis.....	9
I.1. El enfoque comparatista: marco teórico, metodología y premisas.	19
I.1.1. La actitud comparatista	19
I.1.2. Poligénesis, invariantes y polisistemas: la geoliteratura.	27
I.2. La falacia de <i>lo nacional</i> o por qué no siempre «o que é nacional é bom».....	41
I.3. Los límites lingüísticos de la representación.	57
I.3.1. Lenguaje, metáfora, ficciones y conocimiento.....	57
I.3.2. Metáfora, canon, poder.....	85
Capítulo II. Grotesco, grotescos: ortomímesis y heteromímesis	107
II.1. Lo grotesco, categoría estética y cognitiva.....	107
II.2. De Aristóteles a la <i>Domus Aurea</i> : cánones clásicos.	129
II.3. Nihilismos barrocos, rectificación neoclásica, apertura kantiana.....	145
II. 4. De los romanticismos a las vanguardias: humores de aniquilación.	159
II.4.1. Del Richter nihilista.....	165
II.4.2. (Hegelianismo inciso: arte <i>para</i> Cristo)	177
II.4.3. ...a la <i>cristiana</i> apología de lo grotesco, por Victor Hugo.	185
II. 5. Fragmentaciones postrománticas: el canon contemporáneo.	199
II.5.1. Baudelaire y Goya: lo absurdo posible.	203
II. 5.2. Heteromímesis simbolistas-modernistas; decadencias, acciones directas	211
II.5.3. Plurisignificación de los simbolismos.....	219
II.5.4. Síntesis y consideraciones finales en torno a los simbolismos-modernismos	223
II.6. Esteticismo y crítica cultural y política de la <i>nación</i>	225
II.7. Burgueses antiburguesismos: acciones directas e indirectas.....	237
II.8. Herejías heteromiméticas. Renovaciones estéticas. <i>L'art pour l'art</i>	249
Capítulo III. As Naus: Caravelas portuguesas nos espelhos do Callejón del gato	257
III.1. O Grotesco Esperpêntico: uma heteromimésis modernista.....	261
III.1.1. O Esperpento: um expressionismo grotesco ibérico?	263
III.1.2. Temas e mecanismos estilísticos do <i>grotesco esperpêntico</i> : carnavalização fúnebre.....	279
III.1.3. Âmbito temático e geo-político do grotesco esperpêntico.....	285
III.2. Apresentação Analítica de <i>Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente</i> (1927). Com referências comparatistas a <i>As Naus</i> (1988)	293
III.3. Apresentação analítica de <i>As Naus</i> (1988), a partir da poética do grotesco esperpêntico	315
III.3.1. A ibericidade de <i>As Naus</i>	319
III.3.2. A picarização dos heróis do mar, das armas e dos barões assinalados	325
III.3.3. Espaço-tempo grotesco: esperpentização da «capital do reyno».....	343
CONCLUSIÓN	351
BIBLIOGRAFIA	357

INTRODUCCIÓN

En primer lugar, querríamos señalar algunos aspectos formales de nuestra disertación.

Pensada e inscrita en el área de los estudios comparatistas, y concretamente en el ámbito ibérico e iberoamericano, y teniendo como objeto de análisis una obra escrita en castellano y otra escrita en portugués, está redactada en ambas lenguas, cumpliendo los requisitos para obtención del doctorado europeo. Así, la introducción y la conclusión, además de los capítulos I y II, están escritas en castellano; el análisis que forma el capítulo III lo hemos escrito en portugués, puesto que en él acometemos el análisis de la novela de António Lobo Antunes desde premisas y reflexiones teóricas formuladas y desarrolladas (problematizadas) en las secciones anteriores. Por todo esto, y por su naturaleza también ensayística en el ámbito comparatista, hemos recurrido a ediciones en varias lenguas para las fuentes de las obras ensayísticas que citamos, sin preocuparnos por uniformizar el castellano con el castellano y el portugués con el portugués. Sólo hemos tenido en cuenta la calidad y validez de dichas ediciones.

Es menester afirmar claramente nuestro mayor interés en la dimensión teórica de la disertación y que, por lo tanto, los capítulos I y II no son un mero o simple prolegómeno o preámbulo introductorio: no es una formalidad. El interés que para la enseñanza desentraña la lectura problematizante, deconstructiva, de los textos literarios, es enorme, qué duda cabe. Sin embargo, a nosotros nos interesa más el juego teórico, reflexivo, que (como se logra desde prácticas comparatistas) nos remite, desde la obra literaria, a otros objetos (literarios o no), otras épocas, otros contextos. Así, sugerimos que toda la disertación es de carácter teórico-práctico y que tiene como principal objetivo problematizar conceptos, ideas, sistemas que (de modo expreso o por simple inercia) rigen el área de las Ciencias Sociales y Humanas – y no solamente los Estudios Literarios. Tenemos que señalar especialmente que en todo momento hemos tenido presente nuestra experiencia docente de varias materias que han abarcado desde la enseñanza de lenguas hasta la traducción o las literaturas y culturas contemporáneas.

La novela *As Naus*, de António Lobo Antunes (1988) fue, antes de su publicación, anunciada con el título «O Regresso das Caravelas». Dicho título retomaba un símbolo magno de las décadas iniciales del proyecto de expansión territorial, comercial, colonial, religiosa, imperial portuguesa que se conoce como los *Descobrimentos*. Fue aquel – *a caravela* – el primer barco que permitió la aventura de la difícil navegación atlántica y que se empleó en las primeras navegaciones consistentes por ese océano, lo cual lo convirtió en un símbolo de la primera etapa de formación imperial portuguesa. La nao, a su vez, sería ya un buque de gran porte, que se usaría posteriormente, símbolo de los viajes de recorrido transoceánico, y óptimo para el transporte de mercancías (humanas y demás).

Así, aparte de lo demás, como bien sabemos, los *Descubrimentos* o su aprovechamiento dieron lugar a una pléyade de héroes, que la historiografía y la literatura no han cesado de enaltecer.

Por otro lado, tenemos la metáfora de los espejos cóncavos y convexos del Callejón del Gato, *lugar* donde según la poética del grotesco esperpéntico de Ramón del Valle-Inclán sería posible ver a los héroes clásicos tal y como se presentan en un momento que calificaríamos como post apocalipsis, es decir, tras la mirada de alguien que tuvo la guerra como experiencia personal transformadora (algo común a ambos escritores). Valle-Inclán, autor casi desconocido en Portugal, aunque canónico de lo que llamamos «literatura española», creador de la teoría poética del esperpento, nos dejó una definición de este programa vanguardista de representación grotesca, en un diálogo siempre evocado, de la escena XII de su obra teatral *Luces de Bohemia* (1920). He aquí la enunciación – momento metafictional dentro de la ficción – del grotesco esperpéntico, conocida como la de los espejos del Callejón del Gato, en el diálogo entre el escritor decadente y casi ciego Max Estrella y su oportunista «amigo» Don Latino de Hispalis (VALLE-INCLÁN, 2009: 166-170):

DON LATINO: ¡Max, eres fantástico!

MAX: Ayúdame a ponerme en pie.

DON LATINO: ¡Arriba, carcunda!

MAX: ¡No me tengo!

DON LATINO: ¡Qué tuno eres!

MAX: ¡Idiota!

DON LATINO: ¡La verdad es que tienes una fisonomía algo rara!

MAX: ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!

DON LATINO: Una tragedia, Max.

MAX: La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO: ¡Pues algo será!

MAX: El Esperpento.

DON LATINO: No tuerzas la boca, Max.

MAX: ¡Me estoy helando!

DON LATINO: Levántate. Vamos a caminar.

MAX: No puedo.

DON LATINO: Deja esa farsa. Vamos a caminar.

MAX: Échame el aliento. ¿Adónde te has ido, Latino?

DON LATINO: Estoy a tu lado.

MAX: Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Lo torearemos

DON LATINO: Me estás asustando. Debías dejar esa broma.

MAX: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO: ¡Estás completamente curda!

MAX: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO: ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX: España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO: ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO: ¿Y dónde está el espejo?

MAX: *En el fondo del vaso.*

DON LATINO: *¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!*

MAX: *Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.*

DON LATINO: *Nos mudaremos al callejón del Gato.*

Así, el título de esta disertación recupera las «carabelas» de aquella primera versión del título de A. Lobo Antunes (y que, curiosamente, se mantiene en la traducción francesa: *Le Retour des caravelles*, Paris, 1999) poniéndolas en diálogo con el grotesco esperpéntico de Valle-Inclán en la novela *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*. Desde nuestra perspectiva comparatista, observamos evidentes relaciones entre ambas obras, en su estilística grotesca desplegada para la representación crítica de discursos oficiales y canónicos: «Carabelas portuguesas en el callejón del gato: la representación en modo grotesco esperpéntico de lo ibérico en *As Naus*, de António Lobo Antunes».

En la novela de Lobo Antunes, se presenta y desarrolla el regreso a la Lisboa de 1975 de algunas figuras señaladas de los siglos XV y XVI, la época de la expansión marítima portuguesa y de la consiguiente formación del gran imperio portugués, que se extendería desde África y Asia hasta Brasil. El anacronismo de hacer "desembarcar" a personajes clásicos en un aeropuerto del Portugal del siglo XX sirve para parodiar los mitos y los héroes de la historiografía nacional portuguesa. Ello, con un arte novelístico grotesco que cruza y confunde voces, tiempos y espacios, en el cual se constituye un universo específico, a un tiempo irreal y diferente de la realidad factual, aunque instalado en una referencialidad constante con relación a aquella. Así, se crea una realidad irreal, onírica, con ambientes grotescos, entre ridículos y siniestros, algo así como una realidad esperpéntica – que nunca deja de ser nuestra realidad, pero extrañada, alienada de nosotros.

De un lado, el problema de lo grotesco en la literatura. De otro, la adecuación de esta novela a los principios generales del esperpento. Después, la contextualización de la estética creada por Valle-Inclán en el marco más amplio del vanguardismo expresionista (y la relación de éste con el simbolismo que, en el paso del siglo XIX al XX, abrió las vías más innovadoras y experimentales del arte y la literatura). Por todo lo cual, hemos creído que es necesario

analizar *As Naus* desde el expresionismo y, ya más específicamente, desde el grotesco esperpéntico. Con todo lo que ello conlleva, contextual y relacionalmente.

La afinidad estética entre los esperpentos y esta singularísima obra de António Lobo Antunes -única en el conjunto de su obra narrativa- se me figuraba obvia. Toda ella parece configurarse como una aplicación del programa del esperpento al discurso historiográfico oficial portugués y a sus rasgos de configuración identitaria. Consciente o inconscientemente, el narrador portugués aplica, con admirable precisión técnica y temática, los recursos y propósitos del grotesco literario expresionista (a lo que Valle, en un gesto muy vanguardista, idiosincrásico, llamó "esperpento"), representando de dicho modo a figuras y momentos de la historia portuguesa que, a lo largo de los siglos, han ido configurando la (una) identidad nacional portuguesa. Lobo Antunes, en un complejo proceso de *deformante* representación literaria, pone esa construcción identitaria en tela de juicio (y en solfa), desde su irrisión sistemática. Navegantes, exploradores, conquistadores, misionarios, reyes, poetas canónicos: nadie (ni nada, prácticamente) escapa a la órbita *deformante* y esperpentizadora del novelista. Tal como, *mutatis mutandi*, en las obras del grotesco esperpéntico: *Tirano Banderas*, *Martes de Carnaval*, *Luces de Bohemia*, etc. A todo esto: ¿es *deformación* la representación grotesca? ¿Podríamos considerar lo grotesco como una heteromímesis, como otro modo de realismo?

De manera que a partir del tema del esperpento tuvimos que explorar lo grotesco, cuya historia me llevaba una y otra vez a los siglos XVI y XVII, los del barroco – época desde la cual, en *As Naus*, dichos personajes (los “barões assinalados” de la épica camoniana: *Os Lusíadas*) regresan a la Lisboa revolucionaria-revolucionada del Abril de 1974. Sí, fue la misma novela lo que condicionó nuestro recorrido histórico, desde 1988 hasta el barroco, pues fue en dichos siglos cuando lo grotesco se fue desplazando desde orillas marginales de las poéticas occidentales (y por lo tanto del prestigio literario, artístico – ¿del mecenato?) hacia el mismo centro de la creación. No es casual, por cierto, que desde cierta crítica se haya señalado la escritura loboantuniana como "neobarroca" o "barroquizante". A lo largo del segundo capítulo de nuestra disertación, «Grotesco, grotescos: Ortomímesis y heteromímesis», trataremos esta cuestión, y ello tras en el capítulo I haber planteado el problema fundamental – a modo de problema a resolver – de cómo la metáfora grotesca descanoniza la metáfora canónica, fosilizada, de la mimesis. Hemos querido mostrar algunas mutaciones del sistema

mimético occidental, razón que nos ha llevado desde Aristóteles hasta la antesala del siglo XX, esto es, hasta los decadentismos-simbolismos.

Así pues, sintetizaremos la progresiva inversión de la jerarquía de géneros, temas y tratamientos de los mismos, escala respecto a la cual la poética occidental se había mantenido fiel. Poética heredada de la tradición de los pensadores grecolatinos Aristóteles, Platón, Horacio y otros posteriores, y que las obras de la picaresca fueron socavando, subvirtiendo y transformando, alterando la esencia y la función del héroe dentro de la narración en su forma más elaborada: la novela. Los propósitos miméticos de la novela tradicional, en su búsqueda de la expresión/interpretación totalizadora de lo real, contrastan con las artes narrativas contemporáneas. Concretamente, con un tipo de narración que denominaremos *narratividad grotesca*. Enfocamos, pues, lo grotesco como categoría estética transtemporal y transterritorial, y la explicaremos como modo posible de expresión de una visión escéptica de la existencia y nihilista respecto a la sociedad. Como modo de conocimiento, por lo tanto, y en absoluto como artificio retórico o meramente decorativo.

Y de lo grotesco en las poéticas occidentales, nuevamente enfocaremos el grotesco esperpéntico de Valle-Inclán, en conexión con poéticas barrocas: en cierto sentido, una estrategia fundamental del grotesco esperpéntico vendría a ser lo que podríamos llamar la picarización del héroe oficial (o clásico). Un procedimiento temático y estilístico, estructural, que Lobo Antunes emplea exhaustivamente en *As Naus*.

A lo largo de nuestras investigaciones, se fueron extendiendo y agregando las ramificaciones del novelista portugués: hacia la estética y las poéticas, hacia los períodos artísticos. Preocupaciones centrales en la modernidad contemporánea, como la de qué es la realidad y, por ende, cómo plantearnos su representación (o *mimesis*), la crisis de la representación realista y la aparición de nuevos paradigmas, la desconfianza y crítica de los sistemas oficiales de representación (en nuestro caso, nos interesaba particularmente el discurso historiográfico), las relaciones de la ficción con la representación histórica (¿la Historia?) y viceversa. Es decir: desde la crisis del paradigma de representación realista, llegamos a la crisis de los presupuestos de objetividad/veracidad de las representaciones historiográficas.

Ello, porque la ficción (la ficcionalización), tiene una comprobada función cognitiva, pues proporciona un marco de sentido a la cambiante multiplicidad de las sensaciones espaciotemporales que el sujeto percibe. Es éste uno de los vínculos entre ficción e historia, pues ambas se ordenan, fundamental o primeramente, según estructuras narrativas. Además de todas las articulaciones o retroalimentaciones (intertextualidades) que, desde otros sistemas de representación (la pintura, la música, la escultura, la arquitectura, la danza), ayudan a reforzar la consistencia (autoridad) de un producto ficcional o histórico.

Con el tercer y último capítulo de nuestra tesis, nos centramos en la poética del grotesco esperpéntico, cuya especificidad ibérica cuestionamos (en la línea de Darío Villanueva y otros especialistas), y para el cual propondremos el concepto de carnavalización fúnebre, que aúna la teoría de Mikhail Bakhtin y la de Wolfgang Kayser, los dos teóricos de lo grotesco más importantes del siglo XX. Del grotesco esperpéntico hemos extraído unos parámetros de análisis que estructurarán nuestra «Apresentação analítica de *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente* (1927). Con referências comparatistas a *As Naus* (1988)»: la ibericidad colonial y poscolonial, la picarización de los héroes y los santos y el espacio-tiempo grotesco en las representaciones de Lixboa y de Santa Fe de Tierra Firme, en análisis contrastivo.

En conclusión, ha sido nuestro propósito analizar *As Naus* a partir de la estética del esperpento. Ello implicará tratar los siguientes temas, en sus correspondientes secciones: lo grotesco (historia y crítica; ejemplos y conceptualización); el expresionismo (sus orígenes hasta llegar a las vanguardias de los años 20, y su continuidad en el arte contemporáneo); la poética clásica y las poéticas de la modernidad (del barroco al simbolismo); la moderna crisis de la representación artística y sus relaciones con la filosofía (perspectivismo y subjetivismo decimonónico, relativismos); la crítica a la Historiografía – la relativización de las correspondencias entre las realidades factuales y sus representaciones históricas, a partir del análisis de éstas desde estructuras narrativas clásicas; la narratividad como principio universal antropológico: estrategia cognoscitiva para la aprehensión de lo real (así como la atribución de sentidos y parámetros de actuación en *lo real*, o *mundo*); estructuras narrativas de los mitos de fundación; el definitivo triunfo de la picaresca y de lo grotesco en el Arte y la literatura del siglo XX (el antihéroe, la antiépopeya). Sin más dilaciones, comencemos, pues, con el primer capítulo, en el cual planteamos un problema hermenéutico, indagando en las raíces

metafóricas del lenguaje, en cómo los discursos oficiales (nacionales) se constituyen fosilizando metáforas y en el poder deconstructor, y por ende cognoscitivo, científico, de la metáfora grotesca, que descanoniza, desdogmatiza, la metáfora fosilizada de la mimesis canónica, oficial.

Capítulo I. El problema: Esperpento y metáfora: descanonizar la mimesis

La novela de don Ramón del Valle-Inclán se perfila así definitivamente como el modelo fundador de la saga de dictadores de la literatura latinoamericana y caribeña [...]. Inauguraba ella un tema de encrucijadas tejiendo los elementos de una realidad de pesadilla en la irrealidad de los signos de la escritura.

(ROA BASTOS 1998: 145-158).

Valle-Inclán, en su novela *Tirano Banderas*, aquélla que el novelista paraguayo Augusto Roa Bastos consideró la fundadora del género de la novela de dictador, pone en boca de don Celestino Galindo, rico gachupín, «orondo, redondo, pedante [...], barroco y pomposo», representante de la Colonia Española en Santa Fe de Tierra Firme, estas palabras:

«la plebe de todas partes se alucina con metáforas» (VALLE-INCLÁN 2007 [1927]: 65)

Al margen de que esta afirmación pueda o no corresponder a la voz del propio Valle-Inclán, lo cual ahora no importa, la tomaremos como punto de partida para nuestra reflexión. Reflexión en torno a la densa red de ficciones, metáforas y modos de representación literarios, y fosilizados, con los que juega, burlona y escéptica, la estética conocida como esperpento.

El esperpento es una sistematización de procedimientos estilísticos, propios aunque no exclusivos, del ámbito de la representación grotesca: la animalización, la cosificación, la personificación, la literaturización... Desplazamientos o reubicaciones de unos signos en otros, de unas categorías hacia otras. En otras palabras, un proceso de descanonización de la mimesis.

El esperpento opera, por tanto, en el ámbito de lo metafórico.

De los esperpentos escribió Díaz Migoyo en *Guía de Tirano Banderas* (DÍAZ MIGOYO 1985: 137) que «tanto en el relato como en el lenguaje en que se lleva a cabo tienen algo de contradictorio, de irreal, que no cuadra con nuestros hábitos de percepción».

De hecho, Valle recurre a expresiones que disuelven el terror – o el respeto, que tantas veces se confunde lo uno con lo otro – del poder absoluto en lo insignificante, lo bichesco o lo risible: lo grotesco. Desde su nombre, Presidente Don Santos Banderas, cuyos apellidos no por plausibles son menos burlescos, y más aún combinados como aquí lo están; sobre todo por lo que implican: lo religioso teológico y lo religioso nacionalista son las dos estructuras simbólicas que han obligado, en nuestra poética occidental, y en las demás, a la persistencia de lo solemne, de lo épico; de la mimesis clásica, en resumen. Y contra los cuales actúa, sistemáticamente, la representación grotesca, esperpéntica. Por ejemplo, «banderas españolas decoraban sobre pulperías y casas de empeño» (VALLE-INCLÁN 2007: 195). Pulpos (animal estupendo para la mimesis grotesca, por su distancia respecto a lo humano, que sin

embargo mantiene inmensas posibilidades de analogía: tiene visión, inteligencia, tentáculos como brazos de guiñol...) y usureros (la banca, a la luz de la ideología revolucionaria y libertaria de aquel Valle de los años 20). El contraste con la pompa de las banderas es, en suma, esperpéntico. Es esto el esperpento: el contraste entre lo solemne y lo viscoso. La representación esperpéntica del tirano, a su vez, lo alarga y disuelve en su voz, deshumanizada en «una cucaña de gallos» (VALLE-INCLÁN 2007: 43), es «siempre el garabato de un lechuzo» (VALLE-INCLÁN 2007: 36), «momia taciturna» (VALLE-INCLÁN 2007: 37); tiene «el prestigio de un pájaro nocharniego» (id.), «de pájaro sagrado» (VALLE-INCLÁN 2007: 44); «con paso de rata fisgona» (VALLE-INCLÁN 2007: 55) y «olisca de rata fisgona» (VALLE-INCLÁN 2007: 72).

Repárese en la representación de otro personaje que representa al poder, aquí en contexto postcolonial. Es la máxima autoridad de la exmetrópoli, la madre patria, España, en la excolonia o neocolonia (a duras penas imaginaria) de Santa Fe de Tierra Firme (VALLE-INCLÁN 2007: 45):

El barón de Benicarlés, Ministro Plenipotenciario de Su Majestad Católica, también proyectaba un misterio galante y malsano, como aquella virreina que se miraba en el espejo de su jardín, con un ensueño de lujuria en la frente. El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Queralta y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestranche de Ronda, tenía la voz de cotorrona y el pisar de bailarín. Lucio, grandote, abobalocado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreio, rezumaba falsas melodías.

El esperpento, anclado en el terreno firme de lo común pero deconstruyendo los pilares culturales de éste, reubica la metáfora habitual y busca con ello el extrañamiento crítico. Un conjunto de mecanismos dirigidos a desmontar las ficciones asentadas como verdades: las ficciones fosilizadas como “verdades”, y con valor operativo y de identidad, por los poderes públicos, privados, individuales, colectivos.

Nietzsche, en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, escribe (NIETZSCHE 2012: 28):

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible [...] compromiso que la sociedad establece para existir: [...] el hombre se olvida de que su situación es ésta: por tanto, miente de la manera señalada inconscientemente y en virtud de hábitos seculares – y precisamente en virtud de esta inconsciencia, precisamente en virtud de este olvido, adquiere el sentimiento de la verdad

Nietzsche atribuía una función biológica al fingimiento: «El intelecto, como medio de conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas principales fingiendo» (NIETZSCHE 2012: 23) – Esto es, ficcionalizando.

Destacamos, pues, la naturaleza metafórica–ficcional de toda representación de lo real, la ilusión de veracidad desarrollada a partir de esas representaciones metafóricas. Como ejemplos, y considerando la actualidad e importancia de los mismos en nuestra área de trabajo, aprovecho para comentar la metaforicidad de algunos conceptos recurrentes en el área del hispanismo, como el mismo término «hispanismo», «hispanico» o «hispano», o «ibérico», o «lusitanista».

Así, empiezo por poner en duda el rigor científico del término «Hispanismo». Algo a modo de lo que hace Jorge Volpi, al desmontar el concepto de la «América Latina», en *El insomnio de Bolívar* (2009). Las tradiciones mítico-metafóricas de las filologías con las que nos topamos por doquier, y supongo que no sea ajena a aquellas ninguna zona de la geografía occidental (de otras no hablo por desconocimiento)... Lusitanismo, hispanismo, *american literature*... Y qué eficazmente se ha impuesto en casi todos los idiomas la asimilación de Estados Unidos de América a *América*; tal como se hace en España con el hispanismo; o como se hace con el sustantivo *árabe*, tan inexacto al incluir, en él, a tantos y diversos grupos humanos – desde musulmanes, árabes o no, hasta ateos o agnósticos de países de confesión oficial – de oficio – islámica).

¿Es esto buscarle tres pies al gato? ¿Sirve para algo buscarle tres pies al gato, aparte de recrearnos con lo ingenioso de esta carrolliana expresión? Es, ante todo, una cuestión de dignidad intelectual y de asumir las consecuencias de la primera palabra de la expresión *Ciencias sociales y humanas*: esto es: ciencia como conocimiento. Desenmascarar, por ejemplo, metáforas como la que subyace al concepto de *Hispanismo*, o la abusiva, aunque ingenua, transposición metonímica de un concepto geográfico simple, como *península*, al político cultural, siempre complejo, de «España». Proceso en el que, por cierto, se soslaya la existencia de una realidad portuguesa. No: ni España es Hispania, ni España es la Península. De Perogrullo, quizá: pero son expresiones que emanan incesantemente de las fuentes académicas y que, con la autoridad que ello les – nos – proporciona, sirve para todo tipo de

sopas identitarias en las mesas y en los platos de quienes organizan y cocinan a la gente; perdón por el lapsus: *con* la gente, *para* la gente queríamos decir. Que Claudio Sánchez-Albornoz u otros hayan mantenido que es legítimo e incluso un acto de fe en la esencia patria incluir, por ejemplo, al romano latinísimo Séneca, quien lógicamente conocía el castellano, en una imaginaria tradición intelectual española, o ver en las pinturas rupestres de Altamira arte «español», no convierte estas falacias historiográficas y filológicas en asociaciones conceptuales válidas. Ello, por muchas páginas que se hayan urdido en apoyo de dichas estructuras de representación, y que se revela en afirmaciones épicas (y algo futboleras) como la de que (SÁNCHEZ-ALBORNOS 1976:15):

ningún pueblo europeo ha llevado a cabo una aventura tan dilatada y tan monocorde como la que implicó la reconquista y la repoblación del solar nacional [...] Ninguno ha presenciado los continuos y colosales trasiegos humanos que en la Península fueron precisos para repoblar al país ganado al enemigo [...] ¡Extraña historia la de España!

Pero, ¿por qué «extraña»? O mejor: ¿acaso más o menos extraña que cualquier historia nacional? Sin embargo, «la plebe de todas partes se alucina con metáforas». Y la metáfora de la nación, de lo nacional, es de las más exitosas en estos últimos dos siglos. Muy rentable desde el punto de vista evolutivo, tribalmente exitosa. Olor de multitudes, de las masas.

O cuando Julián Marías, en *España Inteligible* (1985), mantenía, sin las debidas reservas que podríamos suponerle a su merecidísimo prestigio, la romántica conexión entre historia, pueblo y epopeya (MARÍAS 1985: 396):

lo más sorprendente [de] España, es la extremada coherencia de su historia. Los actos del drama en que consiste se encandenan con la libre necesidad propia de lo humano. Será difícil encontrar un pueblo en que sea más transparente y explícito el proyecto histórico que lo ha constituido, con mayor constancia, durante siglos y siglos.

Los modos de representación de la épica y de la tragedia – metáforas desarrolladas en narraciones – han servido siempre para educar (formar, conducir) identidades –memorias– históricas. Identidades que tienden a ser colectivas, con la consiguiente devaluación simbólica del individuo. O incluso supresión simbólica del individuo: como ocurre con la ficción del

pueblo (la cual lo es en tanto generalización que incluye a todos los individuos, ya desindividualizados y reagrupados en conformidad a esquemas ideológicos de uno u otro signo, subsidiarios de uno u otro gremio: con toda la flexibilidad de los conceptos-comodín, como Dios, el alma u otros).

Representaciones de la historia que oscilan entre la voluntad poética irresoluble y el encaje en paradigmas narrativos de unos fenómenos que podrían, siempre, representarse de una u otra manera, solemne aunque también grotesca, como en el esperpento, pero que se imponen, desde el poder, como absolutos, definitivos, sólidos y coherentes. Lusitanismo, Hispanismo, América: metáforas cándidas, inocentes y que no conllevan necesariamente mala fe, pero cuya vigencia, en última instancia, defenderá, cuando se estime oportuno, la benemérita mano castrense.

Ortega decía, en *La deshumanización del Arte* (1926), que «La metáfora [...] consiste en la transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental», y en nota a *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1983b:261) que «la palabra metáfora – transferencia, transposición – indica etimológicamente la posición de una cosa en el lugar de otra», que «consiste en la transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental».

Y son inexpugnables los sentimientos, ya lo sabemos. Como los que están bajo la conceptualización mítico histórica de Hispania=España o de la operación sinonímica de Península = Iberia, Iberia = España = lengua castellana. Ficcionalización de lo múltiple, simplificación, representación metafórica. O en las que desde la actual dialéctica catalanaespañola se elaboran y repiten, hasta ganar facticidad (naturalización de los conceptos culturales) que mueve montañas... y masas. Ficcionalización de lo múltiple, simplificación, representación metafórica. Lengua por pueblo, pueblo por raza, raza por nación, nación por fe, fe por credos dietéticos.

Escribió, Ortega también, en *La deshumanización del arte* (1983a:373) que «la metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades».

Sea como fuere, evoco las palabras acertadísimas – a propósito de Nietzsche – de Pavel Kouba (KOUBA 2009: 289):

La abstracción científica desea penetrar la realidad del mundo verdadero mediante la superación de la multiplicidad de significados del mundo natural; se construye a partir de un conocimiento común y participable (para Nietzsche, “gregario”), agudiza el proceso de esquematización comenzado por el lenguaje y trabaja en la construcción de un código simbólico generalmente válido y público, una descripción con la cual todos puedan coincidir.

Pero, ¿cómo desmontar las falacias derivadas de metáforas estructurales en las que se apoya la legitimidad y aceptación del sistema?

El esperpento, grotesco y nihilista, se burla del sistema de representación de un sistema ideológico compartido por señores y esclavos, lobos y corderos, explotados y explotadores, los de arriba y los de abajo. Puesto que todo conocimiento es representación y tiende a la metáfora, Valle busca desenmascarar el lugar común en el cual la fosilización de lo metafórico, de la metonimia y la sinécdoque sirve como mecanismo de adoctrinamiento y control del individuo masificado, metaforizado. Valle-Inclán, en la sexta parte de *Tirano Banderas*, reintroduce al «Ministro Plenipotenciario de su Majestad Católica en Santa Fe de Tierra Firme, Barón de Benicarlés y Caballero Maestrante, condecorado con más lilailos que borrico cañí» (VALLE-INCLÁN 2007: 184), «perfumado, maquillado, decorado» (VALLE-INCLÁN 2007: 195), caricatura paródica de las decadentes élites burguesas que habían bebido del arte modernista finisecular, aquellos ensueños exóticos y refinados de las *Sonatas* o de las *Prosas Profanas* de Rubén Darío. Y que decoran bibliotecas nacionales, academias (republicanas o reales), ayuntamientos, *paços dos concelhos*. Valle, con su deconstrucción esperpéntica – a través del lenguaje y forzando los límites de la representación de entonces (y de ahora) –, labor a la que podríamos llamar representación nihilista, puso en tela de juicio la metáfora totemizada al servicio de las estructuras de poder. Sin gran éxito, a la luz de la permanencia y fuerza que han tenido y siguen teniendo los procedimientos metafóricos (ficcionalizantes), en las filologías y en la historiografía.

Fingimientos más o menos imaginativos que configuran, al fin y al cabo, verdades colectivas. Para analizar con qué elementos y en qué formas estas se construyen (y se deconstruyen) en los textos literarios que constituyen nuestro *corpus*, recurriremos a conceptos y procedimientos que nos ofrecen teorías y métodos de los estudios comparatistas, que exponemos a continuación.

I.1. El enfoque comparatista: marco teórico, metodología y premisas.

I.1.1. La actitud comparatista

...construir um objecto científico é, antes de mais e sobretudo, romper com o senso comum, quer dizer, com representações partilhadas por todos, quer se trate dos simples lugares-comuns da existência vulgar, quer se trate das representações oficiais, frequentemente inscritas nas instituições, logo, ao mesmo tempo na objectividade das organizações sociais e nos cérebros.

(BOURDIEU, *O poder simbólico*, p.34)

Con décadas de andadura cuenta la perspectiva comparatista – o comparada¹ – al servicio del análisis y la interpretación de la literatura como conjunto de fenómenos *científicamente* observables e interpretables: como sabemos, cuenta ya con, al menos, dos siglos de historia como disciplina concreta de las ciencias sociales y humanas o, como escribe Helena Buescu, como «modo disciplinar específico» (BUESCU 2001a: 5). Este sistema metodológico presenta ventajas con relación a otras metodologías. Nos gustaría, por ello, exponer nuestros argumentos para dicha elección, además de indicar los procedimientos que hemos seguido para interpretar *As Naus*, de António Lobo Antunes, a partir de la novela grotesco-esperpéntica *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán. Expandiendo la cita de la comparatista portuguesa (BUESCU 2001a: 14):

[...] a literatura comparada parece poder surgir como espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência do carácter histórico, teórico e cultural do fenómeno literário, quer insistindo em aproximações caracterizadas por fenómenos transtemporais e supranacionais quer acentuando uma dimensão especificamente cultural, visível por exemplo em áreas como os estudos de tradução ou os estudos intersemióticos [...] uma tendência multidisciplinar (e mesmo eventualmente interdisciplinar); uma tendência interdiscursiva, visível no desenvolvimento das relações com áreas como a história, a filosofia, a sociologia e a antropologia; finalmente, uma tendência intersemiótica, que tenta colocar o fenómeno literário no quadro mais lato das manifestações artísticas humanas.

¹ Preferimos la expresión estudios literarios comparatistas a literatura comparada; sin embargo, como se trata de una cuestión más terminológica que conceptual y que además representa un dilema aún en proceso abierto, aceptaremos la equivalencia absoluta de ambos términos.

Merece nuestra atención más especial la acotación semántica que acopla las «manifestações artísticas» al atributo de lo humano. Queda en el aire, con ello, y aunque entre líneas, la sugerencia o la invitación a imaginarnos manifestaciones o modos de expresión artísticos no humanos. Con ello, se abriría el camino a posibles comparatismos interzoológicos y por tanto se admitiría, al menos hipotéticamente, una explicación zoológica de las artes. Se trata de una perspectiva que nos resulta sumamente atractiva y con la cual estamos en sintonía. No olvidamos ni queremos que se prescinda de la animalidad de lo humano, y nuestro comparatismo se coordina con un modelo darwiniano de las convergencias y divergencias culturales, en cuyo seno se nos presenta, con función estructural, la lengua y, por lo tanto, la literatura. Como escribió el antropólogo Bronislaw Malinowski, en *A scientific theory of culture and other essays* (1997 [1944]: 65):

A nossa teoria da cultura tem de basear-se no facto de todos os seres humanos pertencerem à espécie animal [...] O termo „natureza humana” pode definir-se como o facto de todos os homens terem de comer, respirar, dormir, procriar e eliminar as excreções do organismo, onde quer que habitem e seja qual for o tipo civilizacional praticado.

Espúrea especulación, a modo de inciso: ¿Podrían, algún día, *nuestros parientes* biológicos – chimpancés, bonobos, gorilas y demás primates – crear palabras, códigos verbales, mitos, dioses? Al margen de que unos defendamos que sí y a otros les parezca absurda esta idea, no siendo ni los unos ni los otros futurólogos o adivinos, con ella solamente queremos plantear un extremo de las premisas universalizantes de aquello que estaría por detrás, o en la base del fenómeno literario. Hay demasiadas analogías entre el pronombre simplificador, reductor, *nosotros* (y *nosotras*), el *sapiens*, el *faber* y el *ludens*, y *ellos* (y *ellas*): chimpancés, bonobos y bonobas, etc. En el amor, como en la guerra, la experiencia simbólica – y su función identitaria, grupal – no es exclusiva de *lo humano*. Y los fenómenos culturales, como lo son, por supuesto, las artes, cumplen funciones como las relacionadas con la supervivencia, colaboraciones y dominios de unos miembros del grupo respecto a otros miembros de ese mismo – o de otro – grupo: colmenas, manadas, comunidades, tribus.² O,

² Véase, por ejemplo, esta noticia reciente sobre el aprendizaje y diferenciación cultural entre las orcas: «Analysing population genomic data from killer whale ecotypes, which we estimate have globally radiated within less than 250,000 years, we show that genetic structuring including the segregation of potentially functional

en los actuales términos humanos, naciones. Las culturas, esto es, lenguas y melodías (indisociable lo uno de lo otro, como sabemos), las narraciones, míticas o no, los signos icónicos, las costumbres, las prácticas económicas, etc. Coordinar la biología y la antropología con los estudios literarios se nos presenta como un sentido necesario que tiene en el comparatismo su ámbito lógico. Lo cual nos lleva a intentar – en la medida de lo posible – *desnacionalizar* el fenómeno literario.

Se ha tendido a estudiar la literatura como *literaturas*: española, portuguesa, catalana, inglesa, etc. Y posteriormente con denominaciones o clasificatorias más políticamente y – sobre todo – más *míticamente correctas*, como las de las letras *hispanicas*, las literaturas *lusófonas*, la *francofonía*... Quizá políticamente más correctas, aunque no más rigurosas en cuanto a su científicidad, pues mantiene el criterio estrictamente monolingüe: ignorando, o pretendiendo ignorarlo, que en cualquier obra escrita en cualquier lengua, en el caso del castellano tomemos por ejemplo el *Quijote*, o en portugués, como es el caso de *Os Lusíadas*, obra canonizada en la cúspide del nacionalismo portugués, confluyen obras previas – o contemporáneas – escritas en latín, griego, catalán, castellano del siglo XIV, castellano del siglo XV... Y sin tener en cuenta la cantidad de traducciones que funcionaron, en los actos formativos de lectura de los futuros autores, como auténticos originales. Ignorándose, o queriendo hacerlo, además, el hecho indiscutible – científico, en la medida de lo posible – de que ni el castellano-español fue lengua de la Hispania histórica –provincia romana- y que ni Séneca ni Isidoro de Sevilla escribieron en castellano, ni en portugués conducía a sus camaradas de armas lusitanas Viriato (quien tampoco conocía la aún inexistente lengua española, a pesar de ser hispano). Pero se metaforiza, por doquier – y se fosiliza, primero, y canoniza, después, la metáfora. Consciente o inconscientemente, se ficcionaliza lo *real*. En nuestra disertación mantendremos una actitud comparatista ante conceptos y utilajes

alleles is associated with socially inherited ecological niche. Reconstruction of ancestral demographic history revealed bottlenecks during founder events, likely promoting ecological divergence and genetic drift resulting in a wide range of genome-wide differentiation between pairs of allopatric and sympatric ecotypes. Functional enrichment analyses provided evidence for regional genomic divergence associated with habitat, dietary preferences and post-zygotic reproductive isolation. Our findings are consistent with expansion of small founder groups into novel niches by an initial plastic behavioural response, perpetuated by social learning imposing an altered natural selection regime. The study constitutes an important step towards an understanding of the complex interaction between demographic history, culture, ecological adaptation and evolution at the genomic level.» (publicado el 31/05/2016, en: <http://www.nature.com/ncomms/2016/160531/ncomms11693/full/ncomms11693.html>).

teóricos heredados, independientemente de lo asentados que puedan estar en las ciencias sociales y humanas. Contraponemos, a lugares comunes, todo el escepticismo que creamos necesario para aproximarnos al ideal científico del *rigor*.

Sabemos, o creemos, que nuestro enfoque escéptico y crítico ante las *identidades nacionales* se restringirá a ámbitos muy cerrados – que no saldrá a correr mundo, un mundo en el que las estructuras de identidad ficcionales, como lo divino o lo nacional (variante moderna, lo segundo, de lo primero), tienen una potencia innegable. Variante de lo primero, y refuerzo complementario. Atiéndase, por ejemplo, a las continuas guerras de religión o de banderas, en lejanos y cada vez más cercanos orientes y occidentes, nortes y sures: desde la cruzada nacionalcatólica del 36 hasta los Balcanes de los años 90, desde el combate por la educación en nuestras democracias *libres* y *occidentales* hasta las guerras genocidas del yihadismo.

Entendemos, como decíamos, que nuestro enfoque resultará extraño en este mundo y entre esta humanidad. Sin embargo, nuestra perspectiva se basa en una consideración de lo artístico como producto característico de lo humano en tanto especie animal, y que por lo tanto atañe a unos y a otros humanos independientemente y más allá, o antes, de contingencias como el idioma o las identidades *nacional-tribales*.

Como leemos en Buescu, «[...] a literatura comparada se situa na área particularmente sensível da *fronteira* entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais» (2001a: 14). Área que nos afecta a quienes estudiamos y, más importante aún, a quienes además ejercemos la docencia para la lectura y la traducción de textos creados desde tradiciones lingüísticas producidas en la Península Ibérica, como lo son la española-castellana, la gallega, la catalana o la portuguesa, y cuya articulación respectiva resulta, tantas veces, no sólo oportuna científicamente sino incluso necesaria.

Sin embargo, tanto los curricula como las divisiones departamentales de las universidades, aunque muchas veces asuman enfoques comparatistas, raramente llevan a sus últimas consecuencias la *desnacionalización* del estudio de la literatura que, personalmente, y todo este primer capítulo teórico a ello se dirige, insistimos en que habría de asumirse. Porque tal como para interpretar la interminable diversidad del mundo natural es indiscutiblemente preferible optar por el modelo evolucionista postdarwiniano que por el

modelo creacionista religioso, o como para la astrofísica sonaría a loco de atar quien defendiera el regreso al geocentrismo, también es más adecuado, en los estudios literarios, preferir modelos comparatistas a los que siguen paradigmas nacionales. En 1993, Bassnett escribía las siguientes palabras, citando aquellas otras reflexiones, agudísimas, de Matthew Arnold (BASSNETT 1993: 1):

[...] that comparative literature involves the study of texts across cultures, that it is interdisciplinary and that it is concerned with patterns of connection in literatures across both time and space. [...] some readers may simply be following the view propounded by Matthew Arnold in his Inaugural Lecture at Oxford in 1857 when he said:

Everywhere there is connection, everywhere there is illustration. No single event, no single literature is adequately comprehended except in relation to other events, to other literatures.

It could almost be argued that anyone who has an interest in books embarks on the road towards what might be termed comparative literature: reading Chaucer, we come across Boccaccio; we can trace Shakespeare's source materials through Latin, French, Spanish and Italian; we can study the ways in which Romanticism developed across Europe in a similar moment in time [...].

En toda obra de arte confluyen otras obras, idiomas y tradiciones múltiples. Los ideales o deseos de idiomas puros, de culturas puras, de gastronomías puras, de etcéteras puros cualesquiera chocan con esta consideración: la *pureza* es una metáfora-ficción transferida desde el vocabulario de la química y fosilizada como *verdad* por su uso común (en la segunda sección de este primer capítulo relacionamos la metáfora con los sistemas de representación y es de ahí de donde partiremos para llegar a definir nuestra propuesta teórica en torno a lo grotesco). Y, sin embargo, la *pureza* (formal, doctrinaria, temática, gastronómica, racial), es uno de los conceptos estructurales del sistema de representación nacional –de cualquier nación– al cual los estudios literarios nos subordinamos. Cabría añadir la descoordinación entre los niveles de enseñanza básico, secundario y superior. Pero esto, que no es harina de otro costal, será materia de reflexión en otro momento. Volvamos a nuestro razonamiento principal.

No distinguiremos, por lo tanto, entre lo *nacional* o lo *nacionalista*, pues lo primero presupone lo segundo, tal como la teología presupone la existencia de Dios: antes de acometer esfuerzos dialécticos en torno a la supuesta existencia de Dios, se asume que éste existe: sin esta asunción, no cabrían los estudios teológicos. Lo mismo ocurre con el nacionalismo. Para distinguir unas características nacionales de otras hay que crear previamente sistemas diferenciadores, y al *creer* en estos, al naturalizar los sistemas de

representación nacionalista, se presupone la existencia de naciones en términos naturales, objetivos (naturalización o esencialización más que discutible, como también veremos más adelante, e incluso rechazable desde una perspectiva científica).

Wellek y Warren ([1955] 2004), con quienes dialoga Bassnett en su clásico ya citado, advertían ya al respecto en su *Theory of Literature*, importante obra publicada apenas un año después del final de la II Guerra Mundial, la nunca suficientemente recordada de Hiroshima, Nagasaki, aquélla de las cámaras de gas, de gulags y dictaduras nacionalcatólicas y de *Estados Novos*. Con sus respectivos campos de concentración y destrucción sistemática de los derechos humanos, aquella guerra en la que unas u otras naciones, tras haberlo hecho en el 14 y en el 36, bombardearon indiscriminadamente a las poblaciones civiles de *unas u otras* naciones:

El gran argumento a favor del término „literatura comparada“ o „general“, o simplemente „literatura“ sin más, es la falsedad evidente de la idea de una literatura nacional concluida en sí misma. La literatura occidental, por lo menos, forma una unidad, un todo: no cabe poner en duda la continuidad entre las literaturas griega y latina, el mundo medieval occidental y las principales literaturas modernas; y sin menospreciar la importancia de las influencias orientales, sobre todo la de la Biblia, hay que reconocer la íntima unidad que comprende a toda Europa, a Rusia, los Estados Unidos y las literaturas hispanoamericanas [...] la literatura es una, como el arte y la humanidad son unos, y en esta concepción estriba el futuro de los estudios histórico-literarios. (2004: 61-62)

A su vez, Marius-François Guyard escribía:

Tout spécialiste d'une littérature nationale sait bien que dans sa spécialité même les éclairages comparatistes sont indispensables: comment parler des *Contemplations* sans évoquer Virgile et Dante, ou de Malraux en ignorant Nietzsche et les poèmes sacrés de l'Inde? (1989: 4)

Problematizaciones en las que, en nuestra tesis, insistiremos. Escribe Helena Buescu (BUESCU 2001) que:

conceitos como o de supranacionalidade, que substitui (com inegável vantagem, a meu ver) o conceito de internacionalidade, surgirão como integradores de ambos os pólos (nacional e supranacional), [...] as fronteiras de uma nação não rasuram nem conseguem esbater as passagens culturais e mais especificamente literárias que estão na base de qualquer dita 'literatura nacional' (e mesmo, radicalmente, a fundam).

Reiteramos que el objetivo de estas páginas introductorias es presentar los argumentos y las razones de nuestra elección del comparatismo, no sólo como metodología sino como actitud científica *correcta*. Algunos vectores de dicho razonamiento los iremos expandiendo a lo largo de la segunda sección de este primer capítulo: cognitivos, lingüísticos, biológicos, antropológicos, sociológicos, políticos. Imposible será profundizar en todo ello: aunque debe quedar claro que son esas las vigas de nuestra argumentación, de nuestra interpretación. El andamiaje. Pero antes de ello, y a continuación, enfocaremos los conceptos clave del comparatismo que nos servirán para enmarcar o explicar la afinidad de obras como *Tirano Banderas* y *As Naus*.

Son, éstos, los conceptos de poligénesis, de invariantes literarias y la teoría de los polisistemas, que confluyen en el concepto mayor de geoliteratura, el cual opondremos (como superación de éste) al de *literaturas nacionales*.

I.1.2. Poligénesis, invariantes y polisistemas: la geoliteratura.

Para nuestra elección del comparatismo como enfoque metodológico, así como el complementario rechazo del estudio de los fenómenos literarios a partir de premisas nacionales, nos apoyamos en varios conceptos relacionados entre sí. Dichos conceptos son:

- a) Invariantes literarias.
- b) Poligénesis.
- c) Los polisistemas culturales frente a la canonización de la literatura.

a) Invariantes literarias

Según Darío Villanueva, en *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada* (1991):

Siempre que en dos literaturas distintas, o en una literatura y otro orden artístico, ya sea plástico o musical, sin que haya mediado una relación de dependencia de una de las partes hacia la otra, aparezca un mismo fenómeno en cualquier plano en el que nos situemos, entonces siempre asomará un elemento teórico fundamental, es decir, una invariante de la literatura. La inmediata consecuencia de tal enfoque es la vinculación, si no exclusiva al menos preferente, de la literatura comparada con la teoría literaria.

Este concepto, el de invariante de la literatura, que podría ser simplemente *invariante artística*, en un sentido más amplio e inclusivo, como de hecho se afirma en la reflexión citada, nos resulta necesario al aproximarnos al *modo* de representación grotesco. Técnicas de hibridización de dominios, de transcategorización, como la humanización (o personificación), la animalización (o bestialización), la vegetalización, la cosificación, las confusiones espaciotemporales, etc., son mecanismos de representación artística constantes a lo largo de la historia de las artes occidentales. Aquí, acotamos en la esfera occidental judeoclásica nuestras observaciones: no porque no creamos o no sospechemos que éstas podrían seguramente aplicarse a artes de otras culturas o zonas culturales del mundo, sino porque precisamente la induficiencia de nuestros conocimientos al respecto impide asegurar una

postura rigurosa. Por ello, nos inhibimos de ir más allá del marco geocultural que denominaremos *lo occidental*.

Podemos comprobar cómo, tanto temática como estilísticamente, en el caso del grotesco de Lobo Antunes, y sin intertextualidad directa (o al menos explícita), y en el de Valle-Inclán, ambos comparten recursos y técnicas de representación. Son elementos que podemos explicar a partir de obras y preocupaciones recurrentes de la tradición literaria occidental común, más allá de restricciones o especificaciones nacionales. No sólo en la tradición grotesca clásica y moderna europea: también en las contemporáneas representaciones grotescas de la ficción hispanoamericana, como, por ejemplo, Alejo Carpentier o Gabriel García Márquez, o en escritores de expresión lingüística portuguesa, como Machado de Assis, Mário de Andrade, Almada Negreiros, José Cardoso Pires, Germano de Almeida o Gonçalo M. Tavares, sólo por dar algunos ejemplos de usos análogos de recursos que tienden, específicamente, a generar el efecto grotesco. Estas técnicas de representación serían, en nuestro caso, invariantes literarias de lo grotesco.

Así, el concepto de invariante artística es la primera *pedra no sapato* de los tradicionales estudios literarios *nacionales*. Nos permite, o mejor, nos obliga, a ir *más allá* de la epidermis de la lengua específica en la que un individuo humano concreto se exprese: individuo sujeto a tiempos y espacios concretos, y universal en cuanto a su homogeneidad. Yendo más allá de esa superficie, cuyo carácter secundario – y a veces anecdótico – debemos reafirmar si consideramos, en primera instancia, las posibilidades de traducción de cualquier obra literaria (incluyendo las filosóficas y, al cabo, la *litteratura* en su sentido amplio).

Nos parece que es, precisamente el fenómeno universal y perenne de la traducción, y nuestro rechazo (con Octavio Paz: «Traducción: literatura y literalidad», 1971) de las melancólicas reflexiones que, tomando ejemplos varios pero minoritarios, se cierran en fatalismos en torno a esa hipotética *imposibilidad* de la traducción, lo que prueba que lo principal de la obra literaria se sitúa en zonas que no son la del idioma de su expresión.

Afortunada (y objetivamente) en el mundo empírico (no sabemos si decir *real*), las actividades traductorales han sido constantes, y gracias a ellas – a la posibilidad de la traducción, mejor o peor, más o menos adecuada, pero transmisora, en definitiva, de conceptos, reflexiones, *topoi*, metáforas, etc. – unas y otras obras han pasado de unas a otras lenguas,

alimentando un dinamismo intelectual y estético que siempre ha rebasado las fronteras comarcales, feudales, nacionales.

En cualquier literatura, al menos en las *nacionales* occidentales (por razones de comodidad convencional, iremos usando el concepto *nacional* como si tuviera alguna base objetiva de concreción material), se han creado obras que representan estructuras sociales, interpersonales, de poder y autoridad, de dominios y servidumbres; que representan y reflexionan en torno al contraste entre clases ninguneadas, dominadas y anuladas en su dignidad individual o colectiva, y los estamentos heroicos prestigiosos (aristocráticos u otros) y, sobre todo, dominantes. Este es un hecho concreto, objetivo, consensual (no diluible en relativizaciones). Lo encontramos en todas las llamadas literaturas nacionales y, de hecho, se encuentran en buena parte de las obras que constituyen los cánones de cada época. Por lo tanto, tiene la virtud de hacernos pensar, una vez más, en las invariantes: que, en este caso, pertenecerían al ámbito de la tematología.

Y es que lo que nos interesa, en última instancia, es precisamente comprobar cómo con *procesos de la misma familia* (el esperpento es una realización específica de lo grotesco, y a su vez *As Naus* se nos presenta como una novela esperpéntica), pero con diferentes intensidades, se alcanzan resultados semejantes o análogos: lo cual será, en ambos objetos prácticos de nuestro estudio, la deconstrucción del *sentido historiográfico común (colectivo)* a través de la representación grotesco-esperpéntica.

b) Poligénesis

El mismo Darío Villanueva, en la obra que hemos citado hace poco (VILLANUEVA 1991), reflexiona sobre «el brote simultáneo de formas y temas similares» en literaturas de lenguas o tradiciones culturales aparentemente alejadas en el espacio, y quizá en el tiempo también. Se refiere a la «cosmovisión compartida» por dos autores, con independencia de supuestas pertenencias espaciotemporales o conyunturales. Esa condición, no necesariamente intrínseca en los textos, acerca ya a ambos autores y a ambas obras. Hay que tener presente que no siempre actuar en un mismo macrocontexto cultural significa armonizar posturas éticas o estéticas respecto a ese mismo contexto temporal y mental. Puede haber muy

diversos parentescos, o afinidades, coincidencias o intersecciones. Recordemos el reparo de la *nueva historia*: dentro de una *longue durée* podemos distinguir varias y distintas cortas duraciones, y no siempre compartidas por todos los que ocasionalmente existen en los mismos tiempos y espacios, y es que el adjetivo *mismo* nunca es *lo mismo*. La coincidencia absoluta, que en la abstracción de la lógica es una posibilidad, en la concreción material se vuelve imposible. El hecho de que dos o más obras compartan referentes comunes, culturales, históricos, nos permitirá la comparación esclarecedora entre esas obras (legitimándola desde la perspectiva epistémica). De lo que se trata es de relacionar mediante ese *algo* común que las acerca. O entonces podrá relacionarse desde el punto de vista de un análisis en el que se destaquen sus aproximaciones.

Es este nuestro enfoque, y con Darío Villanueva (VILLANUEVA 1991):

La percepción de analogías poligenéticas entre obras que no han establecido entre sí ningún diálogo intertextual- no deja de representar un campo de investigación apasionante, no sólo para extraer de esas coincidencias puras las constantes estéticas en las que se basa la teoría literaria, sino también para justificar fehacientemente cómo los trasfondos extraliterarios comunes, ya filosóficos, ya históricos, sociales o culturales, condicionan de forma similar a las distintas literaturas.

Las «analogías poligenéticas» de las que habla Darío Villanueva no siempre son evidentes, se perciben en un proceso de lectura atenta e independiente con relación a las categorías epistemológicas, morales, etc., que han condicionado, a lo largo de los tiempos, las filologías, los estudios literarios, en realidad gran parte de las ciencias sociales y humanas. Categorías como la de *utilidad moral* o sistemas ideológicos como el nacionalismo, el marxismo, etc. Pero de esto ya hemos hablado suficientemente, quizá, en las líneas anteriores. Deseamos que nuestra mirada sea lo más objetiva posible respecto a las dos obras que vamos a analizar, así que recordémoslo: aunque no se dé un diálogo intertextual explícito, hay coincidencias poligenéticas que legitiman, sin lugar a dudas, una aproximación de *As Naus* a *Tirano Banderas*.

c) Los polisistemas culturales frente a la canonización de la literatura.

En principio, para entender una obra literaria es esencial conocer los contextos histórico-ideológicos en los que se produce (cfr. VILLANUEVA, 1991: 121). En el caso de estas novelas de Valle y de Lobo Antunes, dicho principio cobra todo su sentido: ambas se produjeron bajo la profunda impresión que produce en sus autores la guerra moderna en el seno de una civilización colonial y postcolonial simultáneamente.

Con todas las diferencias y matices que podamos discernir y elaborar entre el contexto imperial y poscolonial español (además de la Gran Guerra europea) y el contexto imperial y colonial portugués del post-25 de Abril, la guerra es la guerra y, valga la perogrullada, sus desastres son sus desastres. Esto es: por mucho que podamos problematizar, y es que lo podemos, matizar y problematizar y somatizar cuestiones epistemológicas, categoriales, teóricas, en suma, al fin y al cabo habrá siempre un conjunto de hechos biológicos de alcance universalmente antropológico: la muerte y el dolor innecesarios y conectados a un determinado tipo de civilización. En ambas obras, por lo tanto, confluyen reacciones artísticas que representan esos objetos de *lo real* en modo grotesco, modo éste que además está de acuerdo con una dimensión fundamental de las poéticas de la modernidad: la representación no mimética, o *heteromimética*, genéticamente relacionada con ciertos aspectos de las vanguardias, especialmente el expresionismo.

El tipo de crítica que se activa en ambas obras, una crítica que cabe calificar sin pérdida de propiedad como nihilista, es análoga: la crueldad humana en un contexto absurdo y laberíntico.

Es necesario, pues, comparar contextos y procesos históricos, conscientes de que los discursos historiográficos no son solo *reconstrucciones*, y mucho menos neutras u objetivas, sino que son las mismas construcciones narrativas con las que *nos* representamos el pasado, que es siempre un *locus* o *loci* diversos y problemáticos, a menudo amenizados y horribificados según criterios patrios e intereses de clase.

Ese pronombre *–nos–* que, ambiguo, incluye tanto a quien escribe estas líneas como a quien las lee, a la actual contemporaneidad como a otras contemporaneidades, es una prueba de los laberintos por los que puede, y quizá deba, orientarse o desorientarse la crítica literaria.

Y del reto que puede suponer esta actitud de desconfianza sistemática en los medios – como lo son las palabras – con los que buscamos conocer en las ciencias sociales y humanas: conocimiento que es mediatización, comprensión, interpretación, problematización y, en gran medida, creación. Buscando distinguir procesos semejantes de representación artística, independientemente de las distinciones estrictamente monolingües, asumimos ese escepticismo respecto al valor de las palabras *en sí*.

Con otras palabras: frecuentemente es posible establecer relaciones mucho más pertinentes entre textos escritos en lenguas diferentes, y por lo tanto canonizados para diferentes literaturas nacionales, que entre otros que sólo tienen en común su idioma de escritura. El criterio monogenético (por hacer chanza con el concepto genético) proporciona un corpus adecuadísimo para historiadores de las lenguas y abastece de doctrina literario-nacional la enseñanza primaria, pero es manifiestamente escaso para los historiadores, teóricos o críticos literarios. Como explicaba Montserrat Iglesias Santos, en *Avances en Teoría de la Literatura* (IGLESIAS SANTOS 1994: 343-344):

Al partir de un replanteamiento de tales relaciones, se ve cuestionada lógicamente la noción de “literatura nacional” y la propia disciplina de la historia literaria. En el primer caso, porque el concepto de literatura nacional se construye en términos estáticos y homogéneos, reduciendo la complejidad del sistema a una serie de autores y obras canónicas, escritas, y pertenecientes a la variante estándar de una nación. Se pone así de manifiesto la perspectiva eurocéntrica con la que se representa el fenómeno literario, pues el principio de nación se desarrolla en Europa con el romanticismo, ligado de manera indisoluble a la canonización de una variante lingüística particular. Hablar de literaturas nacionales presupone aceptar sin más que las fronteras literarias coinciden con las geo-políticas y las lingüísticas.

Aquí, por ello, usamos el concepto de sistema literario y no el de literatura nacional, reiteramos: hablaremos más de literaturas en la Península Ibérica, por tanto, que de literaturas portuguesa, española, gallega o catalana. Una orientación solidaria o acorde a la dirección actual de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, y concretamente con el proyecto dirigido por Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín González y César Domínguez: *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*.

En cuanto a las palabras de Iglesias Santos, es interesante la reflexión en torno a la «perspectiva eurocéntrica» señalada por la crítica, y su relación causal con construcciones de carácter polítocultural – las naciones. Se plantea aquí una cuestión no libre de dificultades, perspectivas, grados y matices: las interacciones, relaciones, anexiones y apropiaciones

mutuas entre las artes y las ideologías y estructuras político-religiosas, la instrumentalización de la literatura, y del arte en general, en provecho de construcciones de dominio político. Por supuesto, tampoco podemos abstraer la literatura, transcendentalizándola, de las relaciones y condiciones externas de cada obra y cada autor en cada espacio y tiempo: ello incluye una inequívoca dimensión política.

Ya nos hemos referido a la institucionalización de los fenómenos literarios a través de su canonización. Es necesario dedicar ahora algún espacio a este complejo, dinámico y, por ende, polémico concepto, el concepto de *canon*: discutido y problematizado en los medios académicos, aunque aceptado como *natural* por la mayoría de la población, tal como ocurre con el concepto de nación o ciertos usos gastronómicos, artísticos o eróticos.

Consideremos, primero, el origen etimológico de la palabra. Canon significa «regla», «norma», del griego *kanon*. El artículo «*Cânone*» de Carlos Reis, en *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (REIS 1995: 994-997) nos da algunas contribuciones para una reflexión breve sobre este concepto. En el ámbito de los estudios literarios encontramos siempre el significado original de esta palabra, o sea, un conjunto de determinaciones eclesiásticas que regían las primeras iglesias cristianas. Estas determinaciones, reunidas a lo largo de los tiempos, constituyeron el origen de un código de Derecho Canónico. En 1917, el papa Benedicto XV promulgó ese código. El autor enumera algunos ejemplos de expresiones que mantienen su origen: por ejemplo, la canonización, que significa «processo conducente ao reconhecimento post-mortem da santidade de alguém a quem pode ser tributado culto». Canonizar es reconocer a alguien como santo. Dice este autor que, asociadas a este concepto, aparecen las nociones de autoridad, autenticidad y permanencia. Especialmente importante para autores del pasado cuya autoría no siempre se certificaba con seguridad absoluta. Se establece, por otro lado, una relación con la tradición literaria: «[...] dialética entre tradição e inovação [...] os textos contra os quais se exerce a inovação são os textos canónicos [...]» (REIS 1995: 955). Lo cual no impide, para nada, que los textos innovadores se transformen, a su vez, en textos canónicos. Carlos Reis reflexiona sobre el poder canónico de los elementos que conforman un período literario, así como las formas dominantes de un género literario. Es en este contexto donde habla de Bakhtin, quien analizó «o desaparecimento da epopeia e a emergência do romance em função de transformações socioideológicas [...]» (REIS 1995: 956), que conllevan actitudes y valores antiépicas.

El autor añade que «mais recentemente o Cânone tem sido analisado como ideologia pedagógico-cultural vigente nos sistemas de ensino [...]» y, en esta acepción, se definiría el canon como «o elenco de autores e obras incluídos em cursos básicos de literatura, *por se entender que compreendem a nossa herança cultural*» (REIS 1995: 956). Destacamos en cursiva una frase que es poco menos que muy problemática. Pues, ¿quién decide qué es *nuestra* herencia cultural, ese *nosotros*, esos *autores y obras*?

Iglesias Santos, en su artículo citado, («Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas») contribuye a discutir este problema, glosando a Even-Zohar, el ya por nosotros mencionado creador de la teoría de los polisistemas, y recogiendo debates en torno a este modelo (IGLESIAS SANTOS 1994: 332):

Se acerca desde esta perspectiva Even-Zohar a una cuestión tan candente y oportuna en la teoría literaria actual como la del canon. Su posición viene ya *definida* por la precisión terminológica, pues prefiere hablar de *canonización* en lugar de *canon*, de *canonizado* frente a *canónico* (*canonized* vs. *canonical*; Even-Zohar, 1990: 16), para subrayar que la canonicidad no es una característica inherente de los textos en ningún nivel, sino una categoría que se adquiere a lo largo de un proceso y como resultado de una actividad.

El teórico israelí concibe, además, el canon como resultado de disputas de poder: de ahí la distinción y deconstrucción que lleva a cabo en torno a los conceptos de *canon*, *canonización*, *canónico*. Conocemos la reacción dirigida por destacados teóricos como Harold Bloom, con su tan referido como sesgado y discutible *canon occidental*.

Volviendo al texto de Carlos Reis, el uso institucional de la literatura se asociaría al proceso de constitución de cánones. Por ello escribe el crítico que: «os *programas escolares*, enquanto documentos com força normativa, constituem em princípio testemunhos reveladores de uma consciência cultural e nacional que procura afirmar-se como legítima.» (REIS 1995: 955-957)

Y añade, como ejemplos de autores canónicos nacionales, que en Dante, como en Cervantes, en Camões o en Shakespeare, Goethe, Víctor Hugo o Machado de Assis, podemos no solamente observar el «imaginário cultural que alimentam» (REIS 1995: 957) como además es también posible distinguir o interpretar «valores, mitos e [...] fantasmas que remetem de novo para uma certa identidade cultural». Concluye Reis, admitiendo la dificultad extrema de

separar la «função pedagógico-institucional atribuída à literatura de uma sua postulação como corpo cultural canonizado». Esto es, el canon se prepara para su transmisión a través de la institución escolar: depende, por lo tanto, de intenciones políticas derivadas de ideologías, más allá, o además de intrínsecas cualidades literarias. Sin embargo, estas distinciones no podrán eliminar la necesidad de cánones, pues, sigue el autor, citando a Frank Kermode, «sem recurso a eles, não acharíamos maneira de ordenar o nosso pensamento acerca da história da Literatura e da Arte». Y, a continuación, Reis cita aún a Pierre Bourdieu, quien ya en un sentido distinto, más crítico (¿nihilista?), dice (REIS 1995: 957):

o sistema de ensino cumpre inevitavelmente uma função de legitimação cultural ao converter em cultura legítima, exclusivamente através do efeito de dissimulação, o arbitrário cultural que uma formação social apresenta pelo mero facto de existir e, de modo mais preciso, ao reproduzir, pela delimitação do que merece ser transmitido e adquirido e do que não merece, a distinção entre as obras legítimas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas.

Según esta perspectiva, se nos presenta a la escuela, sobre todo en sus niveles básico y secundario, como espacio de legitimación cultural, que a su vez legitima ideológicamente las estructuras sociales, y que, a través de la reproducción, convierte lo arbitrario o contingente cultural en cultura legítimamente naturalizada, esencializada, fosilizada.

Insistiremos, aunque pueda resultar obvio: las fronteras geopolíticas son construcciones que resultan de disputas territoriales, construidas como resultado de disputas de poder. Si es cierto que en muchos casos el arte ha emanado de o se ha adherido incondicionalmente a las instituciones de las clases dominantes, sirviendo desde la creación artística para refuerzos ideológicos, legitimación y propaganda, no lo es menos que ciertas artes – especialmente la literaria, aunque también la pintura – han servido, desde tiempos antiguos, como medio de expresión de marginalidades y heterodoxias. Pensamos, por ejemplo, en el *Satyricon*, de Petronio, en *Libro de Buen Amor*, o en la *História Trágico-Marítima*, de Fernão Mendes Pinto.

Estudiar las obras de arte agrupándolas (o encajonándolas) en fronteras geopolíticas nacionales nos parece, por otro lado, como estudiar la sardina únicamente en función de su entrada en las aguas soberanas españolas, portuguesas, gallegas, cántabras, vascas, etc. En vez de estudiarla como especie piscícola presente en varias aguas territoriales nacionales y en

varias gastronomías. O limitar el estudio de las aves a los espacios aéreos por los que vuelan, o según la lengua que se habla en las ciudades que sobrevuelan. Adecuado para guías turísticas, pero científicamente sesgado.

El encaje de las lenguas entre límites geopolíticos nacionales, además, es en buena medida un resultado de exigencias comunicativas prácticas: militar, comercial, administrativa... Se da la necesidad de afirmación de los instrumentos de comunicación dentro de las construcciones geopolíticas y, curiosamente, también la adopción y el desarrollo de una lengua se ven condicionados por las mencionadas disputas territoriales. Tomemos el ejemplo del latín, lengua de la que derivan la mayoría de las ibéricas, como sabemos: que llega a la Península Ibérica de la mano y de la espada de los soldados romanos, y que después sería, naturalmente, la lengua oficial del cristianismo romano.

Qué duda cabe de que, de no haber triunfado la romanización de la Península Ibérica, muy diferente sería el paisaje lingüístico en ésta, y la lengua, o las lenguas, de sus poblaciones.

Además, las fronteras lingüísticas, lejos de estar absolutamente limitadas a las fronteras geopolíticas, frecuentemente las desbordan. Lo que ocurre es que son evidentes las disputas llevadas a cabo – dinámicas históricas nos lo señalan – hacia un control territorial efectivo para el cual son imprescindibles tales fronteras políticas. La lengua es vehículo e instrumento para ejercer el poder – entre individuos, entre comunidades – y el establecimiento de una lengua de dominio sobre otras (y, de aquélla, un dialecto específico) es un eje fundamental de control y dominio de cualquier comunidad humana.

Y precisamente porque las fronteras literarias no corresponden forzosamente, tal como no lo hacen la mayoría de las veces, con las fronteras geopolíticas y lingüísticas, nuestra propuesta es la de que el estudio comparatista de dos obras – las que aquí tratamos u otras – necesita un enfoque basado en la teoría de los polisistemas, porque éste aumenta el área de análisis.

Queremos, en este punto, citar una definición clara de este concepto teórico que ampara nuestras reflexiones. De nuevo, leemos las palabras de Monserrat Iglesias Santos (IGLESIAS SANTOS 1994: 331):

Un polisistema es un sistema de sistemas que se interseccionan, funcionando como un todo estructurado cuyos miembros son interdependientes, y en el que además pueden utilizarse diferentes

opciones que coexisten a la vez. Se trata, pues, de una estructura abierta, múltiple y heterogénea, en la que concurren varias redes de relaciones.

Así, leemos las obras de Valle y de Lobo Antunes como creaciones individuales, no como transmisores o representantes de una u otra nacionalidad, o de alguna cultura específicamente nacional. Las leemos como representaciones críticas de lo real, con preocupaciones (temas) o expresiones artísticas (formas) particulares de cada uno de estos autores, peculiaridades con múltiples puntos de contacto o intersecciones respecto a una red cultural extranacional, transcultural, pero individuales al fin y al cabo.

Por cierto, y so pena de rizar el rizo: con relación a la introducción de un nuevo modelo historiográfico comparatista que busque superar las limitaciones y paradojas de las historias monolingües de las literaturas en la península ibérica (archipiélagos incluidos), esto es, las llamadas literatura española, portuguesa, catalana, gallega, azoreana, canaria, asturiana... señalaríamos que incluso la acotación geoliteraria de la *Península Ibérica* debería ser provisional, ya que es posible y deseable considerar las conexiones o coincidencias de estilos, modos de representación y temas que necesariamente hay que establecer entre obras creadas en lengua inglesa, francesa o italiana, y las de Valle-Inclán o de António Lobo Antunes. Obras que son, en gran medida, *antinacionales*, por cierto. Por lo menos, tanto en *Tirano Banderas* como en *As Naus*, la sátira, esto es, el ataque contra los vectores axiológicos de los nacionalismos español y portugués – y en última instancia contra cualquier sistema nacionalista – es manifiesta: y es el origen de buena parte del efecto grotesco que producen en algunos de sus lectores. No queremos dejarnos arrastrar por nuestras propias motivaciones, sin embargo: ciertamente, es posible que entre las motivaciones de estos creadores literarios se contarán motivos nacionales o nacionalistas. De hecho, en el caso de Valle esto es seguro: su concordancia con las preocupaciones estéticas y sociales de la llamada generación del 98 lo demuestran (el caso del escritor portugués es menos claro, quizá, aunque toda su obra gire en torno a cuestiones directa o indirectamente relacionadas con *lo portugués*).

Sin embargo, tal como al leer, admirar, maravillarse e interpretar una obra de (San) Juan de la Cruz no necesitamos ni confutar ni refutar la existencia *real* de una divinidad trascendente, o como para poner en valor la literatura del *Génesis* tampoco es condición

asumir la literalidad de los sucesos narrados, o como para disfrutar leyendo la *Eneida* no parezca imprescindible admitir la existencia de Marte o de Venus, tampoco ante una obra entre cuyas motivaciones puedan contarse ideas nacionalistas, religiosas o políticas de uno u otro signo, estéticas de una u otra vertiente, tampoco, insistimos, debemos permitir que nuestra lectura la condicionen dichas motivaciones. Es probable, por ejemplo, que los dos autores sobre quienes disertaremos llegaran a relacionar cultura, nación y temperamento. Ello no nos atañe, empero. Tampoco interferirá en nuestro trabajo el catolicismo de Lobo Antunes – incompatible con el nihilismo anticlerical de *As Naus* – o el misticismo neoplatónico de Valle-Inclán: nunca podremos saber qué tienen de genuino las máscaras de autores-personaje como el primero (¿portugués? ¿portugués lisboeta? ¿portugués de Benfica-Lisboa? ¿portugués de Benfica Lisboa Angola?) o el segundo (¿español? ¿gallego? ¿gallego-español-mexicano? ¿Bradomín?). Así, no es nuestro objetivo hacer psicoanálisis bioliterario de ambos autores, sino demostrar nuestra lectura conjunta de ambas obras, que deconstruyen y problematizan los lugares comunes de representación del mundo. Y con ello volvemos al hilo de nuestro argumento, lo nacional: lo nacional español y lo nacional portugués. Al menos, lo *nacional oficial*. Así, y lo repetimos conscientemente, leeremos estas dos novelas con actitud escéptica y generalizada ante ciertos conceptos, ciertas categorías que se usan habitualmente en todas las ciencias sociales y humanas.

La *pertenencia* a un sistema cultural nacional no excluye el hecho de que dicho sistema sea, a su vez, un subconjunto de otros sistemas en el que pocos de sus productos u obras son originales en cuanto al factor *nacional* (uno de los sentimientos humanos menos originales o singulares es, precisamente, el de *orgullo* nacional). Aquí, el concepto de *pertenencia* merecerá ulterior problematización, ya que en algunos casos literarios la relación de sus autores con sus patrias o nacionalidades resulta, cuando menos, conflictiva. Es el caso de los autores que alimentan nuestra tesis.

Es curioso, por cierto, que la discusión sobre lo nacional en las Europas de los siglos XVII, XVIII y hasta ahora, – desde Quevedo a Cadalso, de Larra a Nietzsche, de Mário de Andrade a Octavio Paz, a Julián Marías, a Jorge de Sena o a Eduardo Lourenço y tantos y tantos (hombres, normalmente, a pesar de, por ejemplo, Emilia Pardo Bazán o Natália Correia) – haya surgido de intelectuales inquietos y, en mayor o en menor medida, rebeldes e insatisfechos con sus *patrias* respectivas, o con sus contemporaneidades. Probablemente sus efabulaciones

nacionales contuvieran más anhelos religiosos, con sus edenes y pecados *originales*, que rigor en la observación del mundo (o, más bien, en sus generalizaciones). Rigor – o coherencia – que, en realidad y en lo que atañe a *lo nacional*, es una pura imposibilidad, a causa de la fluidez y contingencia de los complejos identitarios.

Alguien podría preguntarse de dónde procede nuestra desconfianza ante *lo nacional*. La motiva una actitud inquisitiva de lo humano, desde un escepticismo radical – que busca acercarse lo máximo posible a las raíces esto es: radical – y general. Algo que consideramos condición necesaria para el conocimiento, para contribuir a ir afinando el idioma de las ciencias sociales y humanas hacia un lenguaje lo más unívoco posible – condición necesaria para el conocimiento: un lenguaje científico prevenido respecto al símbolo, a la metáfora, a las ficciones que tantas veces asumimos como verdades. Es necesario mantener una actitud vigilante ante lo que Darío Villanueva denomina «una especie de metafísica literaria en la que los universales lo dominan y lo velan todo, cuando lo que importa más son los particulares literarios, y cuantos más mejor, para, a través de ellos, fundamentar sólidamente el edificio de una poética renovada.» (VILLANUEVA 1994: 115)

La próxima sección se destina a reforzar y ramificar esta refutación de *lo nacional*. Con ello deseamos, modesta pero firmemente, contribuir a un debate cuya conveniencia – en todos los niveles de enseñanza – la respaldan las evidencias ya mencionadas. Y aún a sabiendas de que, desde estructuras estatales o protoestatales, no se acogerán de buenas a primeras ciertas problematizaciones. Pero, siempre que se restrinjan a estos espacios cerrados de la investigación universitaria, ancha será Castilla.

I.2. La falacia de *lo nacional* o por qué no siempre «o que é nacional é bom».

Tomamos, comúnmente, *lo nacional* como algo *natural*, sin cuestionarlo – actitud que, inequívocamente, forma parte de cualquier inicio de proceso de construcción del conocimiento del área que fuere. No seguiremos este uso común: como buscamos para nuestra reflexión ciertos rigores científicos, se nos impone la obligación de cuestionar y problematizar permanentemente.

Por ello, intentaremos, en este punto, ver las contribuciones de algunos de los autores hacia una reflexión en torno a este concepto. Entendemos que se trata de un asunto delicado, pues entra en la esfera de las creencias individuales y colectivas (esfera en la que las facultades racionales tienden a diluirse). Sin embargo, a pesar de lo delicado o puntilloso del tema, en todo momento argumentaremos razonadamente.

En primer lugar, ya que la perspectiva que razonadamente hemos elegido es el método comparatista nos parece importante aclarar el lugar *de frontera* al que dicha perspectiva obliga, incluso en la relación entre literatura y las demás artes y ciencias. De hecho, como ya hemos enfatizado, restringir la literatura a límites político-geográficos –construcciones territoriales basadas en relaciones de dominio, más militares que culturales – será, como mínimo, falaz.

Según Helena Buescu (BUESCU 2013: 22-23):

[...] A ideia de comparatismo [...], simultaneamente de *enraizamento* e *separação*, parece-me ser ainda hoje aquela que nos ajuda a configurar, não apenas o que a disciplina pode ser nela mesma, mas ainda aquilo que ela pode ser *no concerto* das humanidades. Em primeiro lugar, porque é a perspectiva comparatista que autoriza a compreensão da centralidade do literário para além do papel político que lhe foi atribuído, de forma a meu ver demasiado restritiva, na consolidação de uma ideologia de base nacional. Em segundo lugar, porque é também por essa perspectiva comparatista que podemos alcançar a extensão e a compreensão cultural que se cristaliza no património literário, considerado como arquivo de diferenças capazes de falar àquilo que hoje somos. Finalmente, porque a tensão comparatista que Cláudio [sic] Guillén (1985) caracterizava como a consciência da tensão entre a percepção da singularidade e a consciência integradora [...] volta a dar visibilidade aos lugares de fronteira como lugares de vibrátil permeabilidade, geográfica, histórica, política ou simbólica.

Queda clara una de las dimensiones más problemáticas de los estudios literarios y, en concreto, del comparatismo: el de la construcción y deconstrucción de los paradigmas nacionales en los que se enmarcan – y enjuician – los fenómenos literarios. Citamos a Fernando Cabo Aseguinolaza (CABO ASEGUINOLAZA 2012: 15), quien en la *Historia de la literatura española*, tomo 9 (*El lugar de la literatura española*) intenta la empresa de resolución de un problema de imprecisión conceptual que, a nuestro juicio y como hemos avanzado previamente, lastra las filologías o los estudios culturales peninsulares (esto es, ibéricos) en general: el uso confusamente sinonímico de los términos hispano/hispanismo, ibérico/peninsular, español/estatal/castellano (etc.):

Hay otra forma de aproximarse a la noción de literatura nacional, que no la entiende como emanación prístina de un espíritu nacional ni se retrotrae a un proceso de formación ligado, de modo genérico, a la modernidad. Centra su atención en un período más próximo, cuando, en efecto, la acuñación *literatura nacional* adquiere carta de naturaleza y se vuelve uno de los elementos que informan la estructura cultural e ideológica de los modernos estados liberales en la Europa decimonónica. Su impulso procede, claro que con antecedentes nada despreciables, de las formulaciones románticas en este sentido y ahora por primera vez se convierte en objeto de enseñanza y debate públicos, en expresión visible de una identidad y una legitimidad vinculada a estas formaciones estatales. Comienzan entonces las historias literarias a establecer las delimitaciones y la trama de continuidad que definen las respectivas literaturas. Es una fase de institucionalización rigurosa, lo que implica un sostenido proceso de selección canónica y de introducción de la literatura, concebida como tradición histórica nacional, en la enseñanza reglada. En este contexto puede hablarse de la invención de la literatura nacional, en el sentido de una construcción intelectual e ideológica [...] y proyecta sobre el pasado una pauta hermenéutica en busca de reconocer en la historia literaria las señas de identidad de la nación.

Como leemos en estas las palabras de Fernando Cabo Aseguinolaza, primer coordinador de proyecto de historia comparada de las literaturas en la Península Ibérica al que hemos aludido, la invención de la literatura nacional es una construcción que sirve a otros propósitos, extraliterarios, diríamos. La instrumentalización de la literatura a través de la construcción de historias literarias basadas en *literaturas nacionales* establecidas por historiadores, necesariamente bajo una u otras orientaciones ideológicas, fue un instrumento –sigue siéndolo– de legitimación de la llamada identidad de las naciones. Recordemos lo que hicieron los decimonónicos Almeida Garrett, por ejemplo, o la *Historia Crítica de la Literatura Española*, de Amador de los Ríos, al apoyar sus programas políticos con un corpus seleccionado e interpretado a partir de las premisas ideológicas de los mismos.

La ya citada comparatista Helena Buescu escribía, más recientemente (BUESCU 2013: 14):

No entanto, se é verdade que ela, a literatura, funcionou em determinada conjuntura histórica como projecção de uma certa comunidade imaginada que ajudou a cimentar o processo político e ideológico da construção das nações [...] o certo é que julgo empobrecedor reduzir a literatura a tal movimento – ignorando assim outras formas poderosas pelas quais a cultura humana nela se cristaliza, enquanto constelação transmissível a todos os que também imaginamos como nossos contemporâneos e nossos vindouros.

Reafirmamos, pues, que nos parece más que discutible, por lo tanto, el proceso de nacionalización de las obras literarias y por ende el concepto de *literatura nacional*. No sólo por lo problemático del mismo concepto de *nación*, por todos sus aspectos míticos y ficcionales que, en principio, se oponen a una epistemología científica que busque el rigor de la actividad racional. No sólo porque el actual paradigma nacional/nacionalista, que con algunos matices es aún el decimonónico, romántico-positivista, plantee demasiadas aporías irresolubles a la luz de los conocimientos antropológico, biológico y evolutivo, sino además por las limitaciones espúreas, exteriores al fenómeno literario en sí, que se imponen al acto de la lectura, del análisis y de la interpretación. Y los estereotipos identitarios, que se adhieren a etiquetas como *literatura portuguesa*, *literatura gallega*, *literatura española*, *literatura argentina*, *literatura hispanoamericana*, *literatura caribeña*, *latinoamericana*, *literatura marginal*, etc.

En una obra relativamente contemporánea, *Educação para a cidadania*, publicada en el moderno Portugal de 1999 y a la que dedican elogiosas palabras los autores del prefacio y la presentación (nada más, nada menos que el entonces presidente de la República portuguesa Jorge Sampaio y el eminente intelectual Guilherme de Oliveira Martins), escribían, sobre el volumen, que «a sua utilidade é evidente e o seu propósito muito louvável» (SAMPAIO 1999: 4), o que «resulta de um trabalho muito sério e rigoroso» (OLIVEIRA MARTINS 1999: 6). No divirgiendo de estos comentarios ni por lo tanto del mérito que reconocemos en gran parte de la obra, tampoco nos deja de llamar la atención cómo se armoniza la siguiente definición de «identidade nacional» (HENRIQUES, RODRIGUES, CUNHA, REIS 1999: 52):

É o processo pelo qual um povo, ou seja, uma comunidade com laços de consanguinidade, solidariedade e cidadania, toma consciência de interesses, história e projecto comuns, representativos dos fins universais da humanidade, e se torna capaz de integrar parcelas regionais através do ordenamento político de factores materiais e culturais, e de ser integrado em comunidades supranacionais empenhadas na viabilização de sociedades abertas.

Definición destacada en la página y que corresponde perfectamente a la integración de Portugal en la CEE que preparaba la UE, ya miembro de la OTAN y de la ONU, aunque se armoniza, decíamos, con este otro texto, de Jorge Dias, originalmente publicado en 1985 (HENRIQUES, RODRIGUES, CUNHA, REIS 1999: 57):

O Português é um misto de sonhador e de homem de acção, ou melhor, é um sonhador activo [...] o Português é mais idealista, emotivo e imaginativo do que homem de reflexão. Compartilha com o Espanhol o desprezo fidalgo pelo interesse mesquinho, pelo utilitarismo puro e pelo conforto, assim como o gosto paradoxal pela ostentação de riqueza e pelo luxo. Mas não tem, como aquele, um forte ideal abstracto, nem acentuada tendência mística. O Português é, sobretudo, profundamente humano, sensível, amoroso e bondoso, sem ser fraco. [...] Há no Português uma enorme capacidade de adaptação a todas as coisas, ideias e seres, sem que isso implique perda de carácter. Foi esta faceta que lhe permitiu manter sempre a atitude de tolerância e que imprimiu à colonização portuguesa um carácter especial inconfundível: assimilação por adaptação. [...] Falta-lhe também a exuberância e a alegria espontânea e ruidosa dos povos mediterrâneos.

Resultaría apasionante citar todo el texto en su integralidad (o en su *integralismo lusitano*), pero como muestra ya nos parece suficiente. Aunque sea un texto de 1985, parece escrito aún en el siglo XIX, o a comienzos del XX: tal es su idealismo y esencialismo hegeliano, romántico, algo delirante para nosotros, que nos recuerda a Unamuno o a Teixeira de Pascoais (que, por cierto, mantienen un curioso prestigio a día de hoy, tal como el mismo Hegel³ u otros metafísicos de la identidad). Y no nos detenemos en el término amable y elogioso que Jorge Dias le dedica al imperialismo portugués: este texto nos llevaría a suponer que los millones de personas de la costa occidental africana, esclavizados, esclavizadas, forzadas y forzados a (pro)crear esclavos durante siglos (compruébese en *Las venas abiertas de América Latina*, de

³ Respecto a la idea hegeliana del Estado, por ejemplo, leemos en SPENLÉ, 1967: 94, que «L'état hégélien, se définissant exclusivement par sa souveraineté, ne peut pas tolérer une limitation de cette souveraineté qui viendrait du dehors. Il ne peut reconnaître d'autre Volonté que la sienne. Etant lui-même source de toute Droit et de toute Morale objective, il ne peut se soumettre à une juridiction ou à un arbitrage, ni prendre en considération aucune morale autre que l'affirmation de sa Volonté souveraine [...] Hegel est le métaphysicien de la guerre et de l'impérialisme» (volveremos a Hegel en el segundo capítulo de esta disertación).

Eduardo Galeano, por ejemplo), al otro lado del Atlántico, lo fueran en fraterna y adaptativa «atitude de tolerância».

Para hablar con fundamentación de estructura ideológica del nacionalismo y no perdernos en especulaciones digresivas, hay que referir a algunos teóricos. Según Anthony D. Smith, en *Nationalism. Theory, Ideology and History*, «the overall thrust of nationalism is clear: the nation is a form of public culture and political symbolism, and ultimately of politicized mass culture, one which seeks to mobilize the citizens to love their nation, observe its laws and defend their homeland.» (SMITH 2001: 35)

La idea de que el nacionalismo es una «cultura de masas politizada» que busca alcanzar, en última instancia, objetivos bélicos – fijémonos en la progresión: amar, obedecer y combatir- es muy significativa y habremos de tenerla en cuenta a lo largo de toda nuestra disertación. Se trata de una conceptualización que pone en relieve la guerra y por lo tanto las instituciones militares: objeto temático central en el grotesco esperpéntico de Lobo Antunes y, por supuesto, de Valle Inclán.

Benedict Anderson, en su obra clásica *Imagined Communities* (ANDERSON 1993:3), admite que «nationness is the most universally legitimate value in the political life of our time». Su universo de significación (y de acción, añadiríamos) no se circunscribe solamente al campo político, ya que, y ahora según Smith (SMITH 2001:2), «[...] the significance of nationalism is not confined to the world of politics. It is also cultural and intellectual, for 'the world of nations' structures our global outlooks and symbolic systems».

Ello, porque a pesar del carácter absolutamente contingente o azaroso de nacer en cierto o en incierto lugar y por lo tanto de estar adscrito a determinadas identidades nacionales, de *pertenecer* a naciones, dicha *pertenencia* estructurará, en gran medida, las perspectivas a partir de las cuales asuman unas u otras actitudes los seres humanos. Actitudes, sistemas simbólicos, creencias. Y tanto más las influirá o condicionará cuanto menos consciente sean los individuos de que esas identidades nacionales son construcciones culturales, cuya legitimidad fundamentadora de acciones de todo tipo y signo y valor se acepta como algo *natural*. Ello, a pesar de que, si nos situamos fuera de este «world of nations», o incluso si nos alejamos de zonas geopolíticas, tienden a ser tan parecidos que incluso podemos confundirlos. Es lo que le ocurrirá a mucha gente que, aun convencida de la singularidad,

exclusividad, de *su* identidad nacional, es dudoso que no haya de reconocer – si a ello se la invita activamente – la extraordinaria semejanza que existe entre todas las banderas e himnos nacionales.

Volviendo a Smith, quien parte de la siguiente definición *de trabajo* de nacionalismo (SMITH 2001: 9):

'An ideological movement for attaining and maintaining autonomy, unity and identity for a population which some of its members deem to constitute an actual or potencial *nation*.'
This is a working definition based on the common elements of the ideals of self-styled nationalists, and it is therefore inductive in character. But it inevitably simplifies and extracts from the many variations in the ideals of nationalists, and assumes thereby something of a general, ideal-typical character. This definition ties the ideology to a goal-oriented movement, since as an ideology, nationalism prescribes certain kinds of action.

Nos importa, precisamente, señalar las semejanzas estructurales de cualquier nacionalismo y, por lo tanto, de unas u otras creencias nacionalistas (en unas u otras naciones). Interesa fijarse especialmente en su carácter artificioso, de construcción cultural. Señalemos, además, que los individuos de una comunidad asimilan esa identidad común imaginaria tras postularse institucionalmente su realidad material, física, o su potencialidad material o física (real).

Por ello, Smith relaciona más el nacionalismo con el concepto de «religión política» que con la «ideología política», recurriendo, para esta asociación, a la definición del concepto de religión que proponía E. Durkheim, en 1915 (apud SMITH 2001: 35): «a unified system of beliefs and practices relative to sacred things, that is to say, things set apart and forbidden – beliefs and practices which unite into one single moral community called a Church, all those who adhere to them”.

Smith, además, sostiene su atribución al nacionalismo de un carácter narcisista –el culto maniaco de la autoimagen- en el carácter de «religión sucedánea». Todo nacionalismo propugna que la nación a la que se dedique está formada por «...unique people, with a peculiar history and destiny» y, por ello el nacionalismo vendría a ser «the secular successor to older religious beliefs in ethnic election, or the 'chosen people'». El deporte, concretamente el fútbol, sería un claro ejemplo de esta secularización de la fe religiosa.

Anderson, por otra parte, introdujo su exitosa definición de la nación como comunidad imaginada (ANDERSON 1993: 5-6):

it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign. It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion.

Este autor interpreta, además, el nacionalismo como un fenómeno, estructura ideológica y social, anómalo. Argumenta que el nacionalismo sigue tratándose de una manera que nosotros denominaríamos precientífica, o según la terminología de T. S. Kuhn, con paradigma ptolomeico (ANDERSON 1993: 4):

The aim of this book is to offer some tentative suggestions for a more satisfactory interpretation of the 'anomaly' of nationalism. My sense is that on this topic both Marxist and liberal theory have become etiolated in a late Ptolemaic effort to 'save the phenomena'; and that a reorientation of perspective in, as it were, a Copernican spirit is urgently required. My point of departure is that nationality, or, as one might prefer to put it in view of that word's multiple significations, nation-ness, as well as nationalism, are cultural artefacts of a particular kind. To understand them properly we need to consider carefully how they have come into historical being, in what ways their meanings have changed over time, and why, today, they command such profound emotional legitimacy.

La aparición, su desarrollo y la legitimidad de la «nation-ness» y del nacionalismo son centrales en el enfoque andersoniano. Urge, según este autor, un cambio de perspectiva que permita llegar al conocimiento de los «cultural artifacts» que componen tales fenómenos. Como, por ejemplo, las historias de las literaturas nacionales. Nosotros, desde aquí, no queremos contribuir a «save the phenomena».

Desde una perspectiva no demasiado distante, también Eric Hobsbawm destacaba la importancia de la nación y de fenómenos asociados a ésta, como la creación-invenición de símbolos y de tradiciones de todo tipo (HOBBSAWN 1995: 13):

In this connection, one specific interest of 'invented traditions' for, at all events, modern and contemporary historians ought to be singled out. They are highly relevant to that comparatively recent historical innovation, the 'nation', with its associated phenomena: nationalism, the nation-state, national symbols, histories and the rest. All these rest on exercises in social engineering which are often deliberate and always innovative, if only because historical novelty implies innovation.)

Este autor destaca el hecho de que el estudio de los fenómenos nacionales carezca de solidez si no se atiende escrupulosamente a las invenciones de tradiciones, así como a las construcciones y artefactos culturales asociados a aquéllas (HOBSEBAWN 1995: 14):

And just because so much of what subjectively makes up the modern 'nation' consists of such constructs and is associated with appropriate and, in general, fairly recent symbols or suitably tailored discourse (such as 'national history'), the national phenomenon cannot be adequately investigated without careful attention to the 'invention of tradition'.

En la misma línea de pensamiento, Patrick Geary concibe la historia moderna como un instrumento central del nacionalismo europeo, desarrollado en un contexto espaciotemporal muy determinado: «Modern history was born in the nineteenth century, conceived and developed as an instrument of European nationalism» (GEARY 2002:15). Y explora las consecuencias de esta constatación, extendiéndola hacia la misma epistemología de las ciencias sociales y humanas, particularmente de la historiografía: «Rather than neutral instruments of scholarship, the modern methods of researching and writing history were developed specifically to further nationalist aims» (GEARY 2002:16). Siguiendo, además, paradigmas narrativos y miméticos de las poéticas clásicas.

Asunto delicado. Podríamos referir la incompreensión que afectó a Alexandre Herculano cuando al redactar la primera historia moderna de Portugal desmitificaba el supuesto milagro de Ourique. Como hemos visto, en años más recientes se conservan las tendencias a ficcionalizar la historiografía, con elementos de la narración clásica. Tema delicado: hemos visto cómo en 1999 aún pervivían mitificaciones decimonónicas de supuestas identidades nacionales: en 1999 y en 2016.

Perspectiva muy diferente a las de Anthony D. Smith, Benedict Anderson o Patrick Geary – ptolomeica, digamos siguiendo a Kuhn – es la que asume Llobera, para quien es completamente falsa la idea del nacionalismo como invención, manteniendo que los nacionalismos modernos son recreaciones o reformulaciones de realidades medievales (LLOBERA 2000: 83):

A ideia de que o nacionalismo é uma invenção, tão cara a Hobsbawm, Gellner e outros analistas contemporâneos, é flagrantemente falsa, pois os nacionalismos modernos são recriações de realidades

medievais e, na realidade, só podem ter êxito quando se radicam no passado medievo, mesmo que as ligações a estabelecer sejam, por vezes, tortuosas e retorcidas.

Llobera, con conceptos cuando menos problemáticos por su vaguedad, como el de realidades medievales- atribuye, más adelante, una supuesta unidad de consciencia a grupos indeterminados de individuos, como el pueblo o un grupo étnico (conceptos generalizadores que diluyen una característica intrínseca de lo humano: el factor individual). Vemos como, al atribuirles una unidad de voluntad, y por lo tanto de acción, a grupos humanos que por definición habrán de ser heterogéneos, no unitarios, este investigador mantiene presupuestos idealistas procedentes de Rousseau y del hegelianismo marxista que son, como mínimo, discutibles. Leamos (LLOBERA 2000: 202):

Assim, deve estar-se atento às consequências que cada via de acção produzirá, mas, em última instância, aquilo que importa é a vontade de sobreviver de um povo ou de um grupo étnico. As forças vivas e activas da comunidade terão de articular projectos que respondam aos requisitos culturais necessários para preservar a sua comunidade, no quadro da Europa unida, processo que exigirá, sem dúvida, uma recriação das identidades étnica/ nacional no contexto dos estados existentes e das instituições europeias emergentes. Parafraseando Marx, dir-se-á que, se a história impõe restrições ao comportamento do homem, os seres humanos conscientes são autores da sua própria história.

Dos falacias, a nuestro juicio, lastran estas consideraciones –apologéticas- del nacionalismo moderno. Primero, diluye absolutamente lo individual en lo colectivo: el grupo (pueblo, grupo étnico) es lo «que importa». Pero, ¿qué es un *pueblo*? Ya lo hemos dicho, y no importa reiterarlo: el concepto de pueblo, en última instancia, acaba por diluir la conciencia de que los países están, sin excepción, divididos socialmente como estructura piramidal. Además, atribuirle a los seres humanos capacidad de autoría de «su propia historia» –artística metáfora, la de la autoría–, presuponiendo que podamos influir tanto en el mundo es mucho suponer. Sin duda, quien tiene *Poder puede* hacerlo. Lo que ocurre y es fácil constatar sociológicamente, históricamente, es que el *pueblo* no suele poder demasiado. Sea lo que fuere ese *pueblo*: digamos, mejor, *el llamado pueblo*. Concepto archimanido, tan multiusable como vacío: precisamente por su vacuidad tiene usos tan diferentes y elásticos. Porque, de hecho, Llobera, tras situar «la voluntad de sobrevivir de un pueblo o de un grupo étnico» en el primer lugar de las prioridades del nacionalismo actual (creemos que se refiere a los nacionalismos emergentes o protoestatales), ya da a entender su concepto de *pueblo*: «Las

fuerzas vivas y activas de la comunidad». Esto es, según este ejemplo de teoría nacionalista actual, los miembros de la comunidad que no actúan en un determinado sentido, o que no sean «seres humanos conscientes», serán –por antítesis lógica- fragilidades muertas e inactivas de la comunidad. Las hipotéticas consecuencias de tal suerte de razonamientos son bastante obvias: para autores como Llobera, hay un pueblo más pueblo en su *popularidad*, y otro que tendrá que dejarse conducir por «las fuerzas vivas y activas de la comunidad».

Creemos que con estas citas se refuerza nuestra asociación de este enfoque a un paradigma ptolomeico o precientífico. Que sea popular, valga la redundancia, o respetable, como hemos dicho también en otro lugar, que convenza a millones de personas, no es relevante: el modelo geocéntrico también fue el más razonable durante siglos, y el sentido *común* que (durante algún tiempo) sirvió mejor los intereses de clases dominantes, más o menos pertenecientes al llamado pueblo: «las fuerzas vivas y activas» antes o después Institucionalizadas.

Así que, y en cierto sentido volviendo al método que seguimos en esta nuestra investigación, tras una argumentación necesaria, recordemos las palabras del clásico comparatista Claudio Guillén (GUILLÉN 1985:14), para quien «no puede acentuarse bastante este aspecto dinámico –militante, diría Adrian Marino– o batallador del comparatismo»:

Acerquémonos a nuestra disciplina sin perder de vista este cariz inicial: la Literatura Comparada como afán, deseo, actividad frente a otras actividades. Deseo, digamos por lo pronto, de superación del nacionalismo cultural: de la utilización de la literatura por vías nacionalistas, instintos narcisistas, propósitos ideológicos.

La estructura ideológica nacional, cualquiera, se fundamenta, primero, en fronteras político-administrativas actuales o de antaño, y en el dialecto de la élite de una lengua que tiende a ser destacada entre los demás idiomas –o dialectos- por criterios sentimentales o mercadotécnicos, turísticos, etc., y elige, desde parámetros muy relativos, contingentes, a veces también muy matizables, aunque recubiertos con el velo *necesario* y prestigioso del discurso historiográfico, que para la mayoría de la población es *neutro* y *objetivo*, un determinado momento histórico: el *big-bang* de cada nación. Y es que aquí la lengua es el factor primigenio de las *nacionalidades literarias*: es lo que nos lleva a reconocer *una* literatura española, *una* literatura portuguesa, *una* literatura inglesa, *una* literatura catalana. Hay algo

de obsesivo en estas expresiones, por cierto: cierta monomanía, valga la redundancia, de la unicidad (un Dios, una nación, unos etcéteras).

Al usar las etiquetas nacionales, que se basan únicamente en la combinación entre territorialidades político-administrativas (las fronteras) y de idiomas (considerados a partir de los cánones académicos del siglo XVIII), para englobar múltiples y diversos objetos artísticos, de todo tipo de autorías, todo tipo de representaciones, de todo tipo de géneros, se incurre en una maniobra metafórica – consciente o inconsciente – de transposición categorial falaz de uno a otros ámbitos. Según este paradigma clasificatorio y epistemológico se postula la existencia real de la *literatura española*, la *literatura portuguesa*, la *literatura brasileña*, la *literatura catalana*, la literatura inglesa, etc. Aunque sin absoluta seguridad, sospechamos que sea la norma educativa vigente en la mayor parte del mundo, de todos o de casi todos los sistemas educativos primarios y secundarios del mundo. Esto no es en absoluto casual o inocente, pues son esas edades, precisamene, la fase del desarrollo mamífero durante la cual se configuran las estructuras de la personalidad, y es durante estos años cuando se establecen mejor las doctrinas en los futuros ciudadanos adultos y *conscientes*. Esto implica, en realidad, a toda la comunidad educativa.

Pues bien, en nuestra disertación suspenderemos temporalmente estos conceptos, que no nos sirven: tomaremos dos obras, escritas por autores que se expresan con la lengua española y con la lengua portuguesa, que individualmente se expresaron mediante dichas lenguas, con resultados muy semejantes y que nos permiten considerar el uso de una u otra lengua como *un factor secundario* y que carece, por lo tanto, de relevancia a la hora de analizar las obras. En términos comparatistas: los objetos temáticos y sus tratamientos se superponen a especificidades dialectológicas. O, como leemos en *A literatura ensina-se? Estudos de teoria literária*, de Carlos Ceia (CEIA 1999: 62):

O texto literário é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de forma e estrutura) e diferente de todos (pela linguagem); é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de uso de uma linguagem) e diferente de todos (pela procura de uma forma e estrutura peculiares); é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de forma e estrutura e uso da linguagem) e diferente de todos (em termos de forma e estrutura e uso da linguagem). Vale este princípio complexo como o princípio dos paradoxos da definição referencial de literatura, que anula qualquer tentativa de institucionalização da literariedade como explicação do fenómeno literário.

Por supuesto, para nosotros la propia distinción entre ambas lenguas, esto es, los criterios lingüísticos desde los que se distingue entre lengua y dialecto, a partir de los cuales el portugués y el español son claramente dos lenguas, es igualmente discutible (más adelante explicaremos el porqué). En este momento, es forzoso hacer varios distinguos para continuar nuestra defensa del enfoque comparatista, armonizada con el rechazo del falaz concepto de *literatura nacional*. Escribía Claudio Guillén (GUILLÉN 1998: pág): «¿Qué son las llamadas literaturas nacionales sino la confluencia de otras literaturas y artes nacionales, de la yuxtaposición e intersección de distintos tiempos y estilos y personalidades, y de lenguas y dialectos diferentes?»

Esta afirmación tajante en forma de pregunta retórica debería bastar para neutralizar o rechazar las defensas a ultranza de la identidad nacional literaria, o intentos de blindaje de dicha ideología académica. Darío Villanueva comentaba así la definición de Claudio Guillén (GUILLÉN 1994: 106):

La [definición] aportada recientemente Claudio Guillén [1985: 13-14] en su introducción a esta disciplina, que está teniendo gran eco internacional a través de sus traducciones, es muy cautelosa y subraya el aspecto que más le interesa al autor, el de la superación de los nacionalismos culturales: «Por literatura comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales [...]

Primero, no es difícil desdibujar o relativizar los límites entre unas lenguas u otras, no sólo por la presencia de unas en otras, a varios niveles (morfológico, sintáctico, léxico) sino por sus contigüidades. Es lo que ocurre entre el castellano, el portugués, el gallego, el catalán, el francés, el italiano... Pero también *entre* las lenguas latinas y el inglés, por ejemplo, pues una parte considerable de sus léxicos es de origen grecolatino (dándose el movimiento inverso en nuestros días).⁴ Y, a su vez, el patrimonio grecolatino tampoco surgió *ex ovo*, en una especie de *big-bang* cultural o a partir de una especie de metáfora *tabula rasa* prefundacional.

En fin: en sus aspectos fundamentales – morfosintaxis, léxico – tanto el portugués como el español son lenguas románicas, y además contiguas en cuanto a su génesis y

⁴ Se calcula que el inglés tendrá en torno a un 60% de vocabulario de origen latino (fuente: Fasold, Ralph W.; Connor-Linton, Jeffrey, eds. (2014). *An Introduction to Language and Linguistics* (2ª ed.). Cambridge University Press.

posteriores mutaciones. Como venía a decir nuestro admirado profesor de latín de la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, el doctor Luís Cerqueira, las lenguas románicas, en la Península Ibérica, no son más que latín balbuceado (parafraseando sus palabras en una clase primaveral de aquel cercano 1999, deseando no estar traicionando el espíritu que las animaba). Nuestra identificación con dicha afirmación es absoluta. Y sin embargo, desde los estudios filológicos de cualquier *nación*, se ha promovido constantemente el énfasis en la diferencia, en las divergencias e incluso en los aspectos conflictivos de los diálogos (o discusiones) entre diferentes naciones-lenguas.

Con la metafísica identitaria de lo colectivo olvidamos frecuentemente que ni las lenguas ni las naciones (los estados y las culturas que rigen) nunca existen al margen o fuera de la experiencia de *personas individuales*, con sus correspondientes divisiones internas. Esa actitud general de *nacionalización* de todo lo que se ponga a tiro abarca desde aspectos que podríamos denominar como pintorescos – por ejemplo, la gastronomía – hasta rasgos culturales que frecuentemente han conducido a catástrofes muy *inter-nacionales* – como las distinciones étnicas o religiosas. La actual crisis de refugiados en la cuenca del Mediterráneo es tan solo un ejemplo. Un gran y significativo ejemplo, pero sólo uno de muchos, quizá demasiados. Podríamos resignarnos, simplemente: así es la vida y sus ficciones. Pero no porque billones de personas crean en errores dejan éstos de serlo. Hay muchos ejemplos de ello a lo largo de nuestra historia como especie. Podríamos preguntarnos, nietzscheanamente: ¿es la ficción nacional una ficción útil? Esa sería, para nosotros una pregunta pertinente. Para más adelante la dejamos: ojalá para su respuesta contribuya la sección siguiente, en la que tratamos la construcción o representación de lo real a través de ficciones y metáforas. Ante las cuales, hay acontecimientos que, por ocurrir, existen y nos imponen – individual y colectivamente – su existencia irrefutable: las catástrofes naturales o civilizadas, los desastres de la guerra, la radiación de las bombas atómicas y las centrales nucleares, el cáncer.

Volviendo a la estructura ideológica nacional: ésta se corresponde con el estadio del *homo sapiens* como especie, dentro del marco general de la evolución de la vida en la tierra y de su misma diferenciación progresiva de otros primates. Algunos de los cuales, se nos dice desde la primatología, como el *pan troglodytes* (o chimpancé), tienen un sentido de identificación comunitaria-territorial que los lleva a acometer guerras, que pueden incluir en ocasiones, como toda guerra humana incluye, violaciones de los derechos humanos, o en este

caso – que tanto monta, monta tanto – derechos primates. Un ejemplo muy *humano* serían las prácticas genocidas. Steven Pinker, en «Violência ancestral. As origens do comportamento agressivo do homem» (PINKER 2013)⁵:

Os chimpanzés comuns vivem em comunidades de até 150 indivíduos que ocupam um território separado. Enquanto vagueiam em busca de frutas e nozes, que se distribuem de maneira não uniforme pela floresta, eles com frequência se dividem e se aglutinam em grupos menores de um a quinze indivíduos. Se um grupo encontra outro grupo de uma comunidade diferente na fronteira dos territórios, a interação é sempre hostil. Quando os bandos estão em equilíbrio de forças, disputam a fronteira em uma batalha ruidosa. Os dois lados dão gritos curtos e repetidos ou emitem sons graves, sacodem galhos, atiram objetos e arremetem uns contra os outros por meia hora ou mais, até que um lado, geralmente o menos numeroso, bate em retirada.

Así las cosas, no ha de extrañarnos el tribalismo inherente al concepto de nación y a la estructura tribal – en sentido antropológico, cultural-biológico – del sistema nacionalista de representación y, por lo tanto, de estructuración de la realidad. Con pinzas usamos el concepto de representación y de realidad, que como hemos dicho, trataremos dentro de algunas pocas páginas.

Desgraciadamente, no podemos sino manifestar dudas respecto a lo que afirma Philipp Löser, en su artículo «International literary history: Cultures in translation», aunque compartamos su anhelo-proyecto, que tenemos que considerar (LÖSER 2001: 45-56):

Nationhood and nationality are historical constructs, and today it seems quite feasible that they have come with an expiration date. The nation is still a very powerful instrument for organizing social reality, but its heydays are over, and numerous development syndicate that it keeps losing its firm grasp on everyday life. [...] The great age of nation building and nationalism is over. It is time to unbuild the nation, to deconstruct value hierarquies based on nationhood and to speculate about future organizations of different cultures. Literary histories are a very good place to pursue this line of thought.

Al contrario: enfrentamos con sumo escepticismo la postulación de que vivimos en el inicio de una época posnacional. Sea como fuere, se trata de un problema tan complejo que su resolución fuera de estrictos círculos académicos se nos figura entre lo improbable y lo

⁵ Publicada en versión en portugués, en la edición 78 (marzo de 2013) de *Piauí Folha de São Paulo*, en línea.

imposible, como ya hemos indicado antes. De acuerdo con Anthony D. Smith (SMITH 2000: 137):

The fact that neither a scientific nor an eclectic version of global culture could have much popular resonance and durability suggests that the conditions for a postmodern supersession of nationalism have not yet been realized, and that globalization, far from leading leading to the supression of nationalism, may actually reinforce it.

Sin embargo, y como es precisamente en ese ámbito académico en el que nos encontramos y al cual nos dirigimos, procederemos a deconstruir; aunque no sea más que un ejercicio de la articulación discursiva.

O quizá no. Quizá todo ello pueda producir algún efecto práctico positivo: entre el alumnado, por ejemplo. Y quizá con ello podamos además contribuir a mejorar las relaciones interculturales de presentes y futuros protagonistas de los procesos educativos, que deberían abarcar todos los niveles de enseñanza. Problematicando lo nacional, las historias literarias encajonadas en compartimentos estanque nacionales. Pues, por dar algunos ejemplos variopintos: ¿qué hacer con autores bilingües, como Alfonso X, Gil Vicente, Camões, Beckett, Eduardo Mendoza, Atxaga? ¿Dónde encajarlos, cómo clasificarlos –*plantarlos*- estudiarlos e interpretarlos? El criterio – por llamar de alguna manera al enfoque dominante- nacional monolingüe no nos sirve, aquí: es muy útil para la enseñanza de las lenguas, hay que concedérselo. Pero si nos centramos en los estudios literarios, en sus actuales programas y *curricula*, que dependen de departamentos en los que prevalece, todavía, el enfoque nacionalista, parte de la obra de estos autores se quedará siempre rezagada en una especie de retaguardia o interzona autorial. Lo cual es, en los múltiples sentidos ya demostrados, una falta de rigor, e incluso de respeto hacia la variedad expresiva de esos mismos creadores.

Con relación a la persistencia de los mitos de identidad de pureza, o de supuestas idiosincrasias de parámetros fijos, Buescu (BUESCU 2001a: 86) llamaba la atención hacia «a insistência de conceitos como hibridismo e mestiçagem para reflexões incidindo sobre áreas não-europeias». De hecho, es como si las literaturas *nacionales* europeas, organizadas en el contexto del desarrollo de los nacionalismos modernos, no fueran, ellas mismas, tan híbridas, heterogéneas – impuras – y compuestas como las demás literaturas, como cualquier literatura.

Como Armando Gnisci planteaba hace años (GNISCI 2002: 51):

En conclusión, es posible afirmar que hay al menos tres condiciones generales que resultan fundamentales en este cambio de perspectiva de la historia comparada de la literatura a principios del siglo XXI: la crítica al eurocentrismo, la revolución de las categorías de la narrativa histórica y la idea de la historia como sistema abierto.

En las próximas secciones, intentaremos aportar herramientas e indicar posibilidades para avanzar en la senda del comparatismo.

I.3. Los límites lingüísticos de la representación.

I.3.1. Lenguaje, metáfora, ficciones y conocimiento

La plebe de todas partes se alucina con metáforas.

(RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *Tirano Banderas*)

Metaphor is the stereoscope of ideas. By presenting two different points of view on one idea, that is by approaching a word through two different meanings, it gives the illusion of solidity and reality.

(W.B. STANFORD 1936⁶, *apud* MARTIN 1975: 206)

[...] durante todo o século XIX e em nossos dias ainda – de Hölderlin a Mallarmé e a Antonin Artaud –, a literatura só logrou existir na sua autonomia, só se desprende de linguagens alheias por um corte profundo quando formou uma espécie de "contradiscurso", e quando passou assim da função representativa ou significativa da linguagem a esse ser bruto esquecido desde o século XVI.

(FOUCAULT, *As palavras e as coisas*, p.98)

Considerando la importancia que la metáfora y la representación asumen en la escritura grotesco-esperpéntica, que forma el principal objeto de análisis de esta tesis, nos acercamos ahora a ambas, para presentarlas y problematizarlas, en un plano teórico e histórico-literario.

González Piñeiro, en su texto introductorio a la edición en castellano de la *Theory of Fictions*, de Bentham, sitúa la representación de lo real en el ámbito del lenguaje (PIÑEIRO 2005: 29):

Toda cultura, para cumplir la tarea de organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre, ha de tener en su interior, según Lotman y Uspenskij (1979) un *mecanismo desencadenante de estructuralidad*, cuya función lleva a cabo el lenguaje y que se manifiesta en la continua transformación del mundo infinito de la realidad en el mundo finito de los nombres. Esto es lo que proporciona a los elementos de una sociedad el sentido común o la sensación de lo evidente y les obliga a interpretar como estructuras

⁶ Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice (1936). B. Blackwell: Oxford.

fenómenos cuya estructuralidad, en el mejor de los casos, no es nada evidente. De hecho, las ficciones entran en escena cuando se trata de hacer evidente lo que no lo es.

Al reflexionar sobre la literatura, no debemos olvidar que ésta es, ante todo, sistema de representación de lo real, con selección de temas, motivos, caracteres, espacios, tiempos. Por ello, hay que establecer qué es para nosotros *lo real*. Sin acotar esta cuestión, la integración de las varias zonas de nuestro estudio resultará insatisfactoria. Tenemos muy claro que abrir vías de relación entre unos y otros saberes nos abocarán, necesariamente, a un tratamiento no exhaustivo y, por lo tanto, no profundo para cada una de esas áreas del conocimiento. Sería imposible, considerando el espacio y el tiempo disponible. Sin embargo, no podemos prescindir de ciertas aproximaciones o referencias, que servirán para dar un sentido más amplio y multidisciplinar a nuestros análisis e interpretaciones: creemos que sin tales ramificaciones estas reflexiones serían un mero ejercicio académico, sin potencial para futuras investigaciones o intentos de reflexión que de ellas puedan derivarse.

En primer lugar, hay que definir el concepto de *representación*. Este concepto, por su problematicidad, necesita ser aclarado. Si queremos dar un sesgo científico a nuestro trabajo, y lo queremos, nos parece importante recurrir a algunas contribuciones de autores que lo han estudiado. De igual manera, será también éste nuestro procedimiento ante otros conceptos clave, porque nuestra praxis seguirá siempre esta actitud de cuestionamiento y problematización, partiendo de métodos, estudios y perspectivas científicas.

Aunque nos parezca bien analizar y relativizar los conceptos con los cuales estaremos tratando a lo largo de este estudio, rechazamos claramente el relativismo absoluto y asumimos el conocimiento científico como procedimiento obligatorio. Ello no quiere decir que caigamos en un uso ingenuo o totémico de *lo científico*: es éste, como todo conocimiento, relativo – relativo a épocas, contextos, incertidumbres. Y es que las certezas absolutas y las definiciones absolutamente coherentes lo son, casi siempre, en la provisionalidad de su contingencia espaciotemporal. Olvidar esto sería caer en lo ingenuo. La actitud científica debe ser un medio, no un fin en sí.

Graham Dunstan Martin, en su extenso ensayo paródicamente titulado *Language, truth and poetry*– paródico respecto al lógico Ayer –, obra que representó una respuesta apologética del lenguaje explícitamente metafórico frente al logicismo neopositivista de

filósofos como el referido, o de Ludwig Wittgenstein, afirma que (DUNSTAN MARTIN 1975: 57):

[...] we know from the Heisenberg uncertainty principle that our knowledge of the exact state of, say, the electrons in a cloud of red gas is *and must in the nature of things remain vague*. It seems therefore that there must be a limit to the analysis of experience, and that this limit is laid down by the laws of the physical world itself: at the level of microphysics, indeterminacy creeps in.

Dunstan Martin se refiere a un principio que procede de la Física Cuántica, concretamente el teorema, la relación o desigualdad de Heisenberg. Según Jesús Navarro Faus (NAVARRO FAUS 2015: 84, 85):

Os termos intuitivos baseiam-se na física clássica que inclui conceitos como a continuidade dos fenómenos no espaço e no tempo, a distinção entre onda e partícula, a causalidade e o determinismo, ou a ideia de que os objectos possuem propriedades independentemente da forma de medi-los. A física quântica modifica essas ideias: há grandezas que variam em forma descontínua; um objecto quântico aparenta ser onda e partícula simultaneamente; em vez de determinismo, surgem as probabilidades quânticas; certos pares de grandezas não podem ser determinados com precisão arbitrária; as medidas experimentais não podem ser interpretadas como informação sobre as propriedades independentes dos objectos; etc.

Este principio de incertidumbre nos obliga a una reflexión más profunda y compleja. Nos muestra cómo la separación de las ciencias exactas y las sociales y humanas es cuando menos discutible, o problemática (la vieja cuestión de las dos culturas). Dunstan Martin, a quien citaremos más veces por su importancia, en la parte tercera de su obra, «A Defence of Literature (Real-ativity or, The Use of Poetry)», sale al paso del desprecio platónico –motivado por la búsqueda de la *verdad*- respecto a la poesía (DUNSTAN MARTIN 1975: 294): «Literature is dangerous. It is dangerous because it militates against simple answers, it helps us to understand the complexities of the individual, language and the world. And in these respects, it is in harmony with science.”

António Damásio, quizá el más importante neurocientífico actual, quien ha llevado las vías abiertas por Santiago Ramón y Cajal hasta sofisticadísimos modelos científicos de explicación de nuestra naturaleza más esencial, de aquello que en realidad nos hace humanos, las actividades neuronales, señala la doble proyección del concepto de representación en su

libro *O sentimento de si* (DAMÁSIO 2013: 380-381): «Uma das palavras cujo significado necessita de clarificação é *representação*, um termo problemático mas praticamente inevitável em discussões como esta. Utilizo o termo *representação*, quer como sinónimo de *imagem mental*, quer como sinónimo de *padrão neural*.»

La imagen es un tema que podrá analizarse desde ambas perspectivas, la de la psicología y la de los estudios literarios. Como leemos en *Teoría de la Literatura* (WARREN, WELLEK 2004: 222):

La imagen es tema que entra tanto en la psicología como en los estudios literarios. En psicología, la palabra «imagen» significa reproducción mental, recuerdo de una vivencia pasada, sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual. [...] Las clasificaciones establecidas por los psicólogos y estéticos son numerosas. No sólo hay imágenes referentes al gusto y al olfato, sino también imágenes de calor y de presión («cinestésicas», «hápticas», «endopáticas»).

Muy pertinente es este análisis por su amplitud del campo de lo sensorial. Además de la visión, otras sensaciones formarían parte de esta *imagen*, que se construye a partir de otros sentidos también y ya no solamente a partir de la visión. Extendemos estas cuestiones cognitivas hasta la actividad semiótica, esencial en la actitud comparatista (con ensayistas y pensadores clave como Umberto Eco, por ejemplo).

Volviendo a Damásio, merece la pena detenernos en las imágenes, construcciones edificadas por nuestros cerebros, y los objetos, *realidades* exteriores al sujeto que interactúa con aquellos, con todos los objetos, y cuya relación de interacción permite crear las imágenes. El relieve lo plantea Damásio en esta interacción, que aunque sea *real* no puede ser *la* imagen real (en sí), porque cada ser interactuante construye *su* imagen real. Según Damásio (DAMÁSIO 2013: 382):

as imagens que o leitor ou eu vemos nas nossas mentes não são fac-símiles de nenhum objeto específico, mas antes imagens das interações entre cada um de nós e um dado objeto que entrou em contato com os nossos organismos, imagens construídas em termos de padrão neural e segundo o design do organismo. O objeto é real, as interações são reais e as imagens também são. No entanto, a estrutura e as propriedades da imagem que acabamos por ver são construções do cérebro desencadeadas por um objeto [...] podemos por isso aceitar, sem protesto, a ideia convencional de que formámos *a* imagem real de uma coisa específica. Mas, no fundo, não formámos.

En consecuencia, el conocimiento pleno –o sin mediación- de algo a lo que podríamos llamar la *realidad absoluta* es un conocimiento improbable, imposible incluso, fuera de nuestras percepciones. Y ello, aunque haya una gran consistencia entre las diversas imágenes que compartimos con otros seres cognitivamente equipados, de la nuestra o de otras especies animales, relativamente al concepto de mundo que construimos a lo largo de nuestra interacción con *el mundo*. Otras máquinas de conocer, otras percepciones, otras *consciencias de sí*. En una obra anterior, *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Damásio trataba esta cuestión de la creación imagística de la actividad intelectual. Por su relevancia, nos permitimos citarla con cierta extensión (DAMÁSIO 1994: 113):

A natureza das imagens de algo que ainda não aconteceu, e que pode de facto nunca vir a acontecer, não é diferente da natureza das imagens de algo que já aconteceu e que retemos. Elas constituem a memória para um futuro possível e não do passado que já foi. Estas diversas imagens – perceptivas, evocadas a partir do passado real, e evocadas a partir de planos para o futuro – são construções do cérebro do nosso organismo. Tudo o que se pode saber ao certo é que são reais para nós próprios e que há outros seres que constroem imagens do mesmo tipo. Partilhamos com outros seres humanos, e até com alguns animais, as imagens em que se apoia o nosso conceito do mundo; existe uma consistência notável nas construções que diferentes indivíduos elaboram relativas aos aspectos essenciais do ambiente (texturas, sons, formas, cores, espaço). Se os nossos organismos fossem desenhados de maneiras diferentes, as construções que nós fazemos do mundo que nos rodeia seriam igualmente diferentes. Não sabemos, e é improvável que alguma vez venhamos a saber, o que é a «realidade absoluta».

Y es esta incertidumbre del conocimiento lo que debemos tener en cuenta al tratar las ciencias sociales y humanas, pero también las llamadas *exactas* o *puras*. Asumiendo la incertidumbre, teniendo en cuenta los límites que nos impone, estaremos más ‘vigilantes’ relativamente a dicha improbabilidad. Con ello, podremos ser más prudentes y reflexivos al enunciar afirmaciones o juicios respecto a cualquier asunto.

También Dunstan Martin, por otro lado, reflexiona sobre las complejidades del significado, cómo éste emerge de la relación entre palabra, contexto y referente: «meaning in the sense all or any of the relationships involved between word, concept and referent» (MARTIN 1975: 29). Se trata de una relación con tres vectores, aquella a la que se refiere el autor. Es, en síntesis, un proceso sumamente complejo y, sobre todo, mediatizado: el referente sería aquello que percibimos con los sentidos el aparato sensorial o, entonces, de actividades internas de nuestro propio sistema cognitivo y emocional.

En este sentido se expresaba uno de los autores que en el siglo XIX planteó algunos de los problemas centrales del pensamiento contemporáneo, demiurgo de nuestra contemporaneidad, Friedrich Nietzsche. Éste, ya en 1873, en *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral*, escribía (NIETZSCHE 2012: 26):

La "cosa en sí" (esto sería justamente la verdad pura, sin consecuencias) es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje. Éste se limita a designar las relaciones de las cosas con respecto a los hombres y para expresarlas apela a las metáforas más audaces. ¡En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda metáfora. Y, en cada caso, un salto total desde una esfera a otra completamente distinta.

Imagen generada por un impulso nervioso y exteriorizada sonoramente- tal es la concepción nietzscheana del lenguaje: metáforas, metáforas... Todo lenguaje es metafórico, construcción biológica del aparato biológico humano cuya causalidad, por lo tanto, es indisoluble del sistema nervioso. Por lo tanto, la imagen, la metáfora es *algo* separado, distinto de lo *real* a lo que, en principio, alude; aunque en relación o interacción con la *cosa-en-sí* (u otros nombres que queramos atribuir al *númen* postulado por Kant en su teoría del conocimiento).⁷

Nietzsche, en *Sobre verdad y mentira...*, daba una vuelta de tuerca a la trascendental distinción kantiana entre *noumenon* y *fenomenon*, entre la cosa-en-sí y la *cosa-para-nuestra-percepción*.

Por otra parte, Dunstan Martin muestra del siguiente modo su escepticismo respecto siquiera a la posibilidad de llegar a un conocimiento completo de los significados (DUNSTAN MARTIN 1975: 55):

The brain is reported to contain about ten thousand million units, each of which may communicate with ten thousand others. Is our sense of qualitative distinctions a *function* of such vast quantities? Might we one day describe semantic structure in terms purely of the *number* of connections established between word and word (or process and process), and the direction in which such connections go? But I mention all this only to underline more clearly the hopelessness of the idea that one might arrive at a consistent, neat picture of the structure of (even a single word's) meaning.

⁷ La distinción entre nùmeno y fenómeno es, si profundizamos en ella, algo más compleja, pero por razones de economía discursiva, lo dejamos así. Para matizarlo más, cfr. FERRATER MORA (1991: 157-158 y 282-283).

Son las imágenes de las que hablaba Damásio y Welles y Warren, imágenes construidas por nuestros cerebros.

Hay que destacar aquí que las posibilidades infinitas de conexiones, la capacidad de crear nuevas conexiones infinitamente, es la más importante y creativa. Sobre la estructura del concepto, que es constituyente fundamental de los significados, Dunstan Martin dice, más adelante (DUNSTAN MARTIN 1975: 55):

The structure of the concept, then, is both fluid and complex. It is fluid, because it is capable of extension on the basis of analogy, of 'stretching' (as indeed we often say) to cover non-literal referents. It is fluid also, because we can never be certain exactly when the boundary between literal and metaphoric comes. It is complex because it contains within it so many connotations, other connotations flock round it, and because it is thus connected indirectly with a potential infinity of other concepts.

A su vez, Le Guern formaliza una concepción de metáfora con la que asocia a ésta una construcción mental, resultado de un proceso a lo largo del cual se opera una asociación entre un sentido literal – no dejando de ser, éste, resultado de una construcción – y un sentido *figurado*, una connotación, un significado diferente que se le atribuye a partir de dicha asociación. Según este teórico (LE GUERN 1974: 43):

A particularidade da metáfora consiste [...] em unir uma denotação marcada por um processo de selecção sémico a uma conotação psicológica que continua obrigatória, mesmo num contexto restrito. [...] É este o carácter específico da metáfora: obrigando a abstrair do nível de comunicação lógica um certo número de elementos de significação, permite pôr em relevo os elementos que se mantêm; com a introdução dum termo estranho à isotopia do contexto, produz, a um outro nível diferente do da informação pura, a evocação duma imagem associada compreendida pela imaginação e que exerce a sua ressonância sobre a sensibilidade sem o controle da inteligência lógica, porque está na natureza da imagem, introduzida pela metáfora, escapar-lhe.

La asociación entre el campo semántico al cual pertenece determinada palabra y otro que le es ajeno y que permite la construcción de una imagen se sale, inevitablemente, de las relaciones que establece la inteligencia lógica. Diríamos incluso que el cambio repentino e inesperado que introduce la metaforización se sale de ambas zonas semánticas si consideramos que atribuirle a alguien (a su significante) las cualidades de un león no implica, obviamente, transformarlo en un león en la imagen que de aquél nos construimos. Lo

que se crea es algo híbrido entre lo primero y lo segundo, tal como la metaforización del orinal duchampiano en «fuente» no lo convierte en una fuente factual. El significante elegido sigue siendo, en gran medida, aquello que era antes del proceso de transfiguración del que ha sido objeto.

La distinción entre “connotación” y “denotación” no es tan evidente y problemática como desearíamos. Nos dice Dunstan Martin, en comentario a Jakobson, que (DUNSTAN MARTIN 1975: 204):

The idea then that we might ever establish a clear and precise definition of literal and metaphoric, is just a pipe-dream. On the other hand, we can certainly express an opinion about the degree of metaphoricality or literality as between two uses of a term, just as when faced with what geographers call two outstanding natural features, we are more likely to apply the word *hill* to the smaller of them, and *mountain* to the larger

Y algunas páginas antes, cita a David Eccles, en epígrafe (DUNSTAN MARTIN 1975: 39): «The most interesting features of the world, for instance Colour, Sound, Pain, Heat and Cold, Taste and Smell, etc., are not features of the world at all, but features of the interpretative mechanisms of the brain».

Es ésta una línea de interpretación que podremos fácilmente asociar a Damásio, puesto que el neurocientífico postula que el lenguaje construye incluso las percepciones (y apreciaciones derivadas de éstas) que tenemos, los humanos, respecto a nuestros entornos, como podemos ver en las palabras de Dunstan Martin. Damásio destaca la consistencia de dichas percepciones, aunque sean diferentes individuos quienes las perciben. Según Damásio (DAMÁSIO 1994: 113): «existe uma consistência notável nas construções que diferentes indivíduos elaboram relativas aos aspectos essenciais do ambiente (texturas, sons, formas, cores, espaço)».

Dunstan Martin destaca la importancia de las semejanzas como origen de las analogías, (sin despreciar las diferencias), si consideramos que estas forman parte de nuestros procesos de creación de categorías. Y he aquí la importancia de un proceso cognitivo, la generalización, por metonimia o sinécdoque. Es la *función generalizadora* (DUNSTAN MARTIN 1975: 47):

But upon what does the process of analogy depend? Upon the perception of similarities. We are here again, in fact, in presence of what I have called the generalizing function. For it is by overlooking their differences that an english oak, a prehistoric tree-fern and a baobab are all called 'trees'.

Más importante para nuestra propuesta de que la metáfora grotesca problematiza la metáfora dogmatizada es la siguiente consideración (DUNSTAN MARTIN 1975: 43-44):

Fortunately, with simpler and more concrete examples like 'tree', 'horse', 'after' and 'red', there will be considerable agreement. With more complex and abstract concepts like 'religion', 'justice', 'democracy', considerable disagreement habitually occurs, and our personal world-views are inextricably involved.

La generalización es siempre una simplificación de algo más complejo. Añade, extiende, acota, desplaza significados; y, con ello, influye en nuestras interacciones con los objetos y con los demás sujetos. Estructura (representa) lo real, en toda su diversidad de datos, sensaciones, interconexiones y desencajes.

Sobre las profundas dificultades que nos plantean tanto la noción de *lo real* como la de *representación*, escribe Fernando Gil (GIL 2000: 11, 12):

Só palavras como «real» e seus cognatos apresentam uma significação tão genérica – tão abstracta – como o termo «representação». E pelas mesmas razões que este último, a que aquelas, de resto, se encontram profundamente ligadas. Com efeito, é a associação do «real» com a «sua» representação que fornece o próprio *quadro* formal da pensabilidade do mundo.

Trata-se de uma parêntese de noções absolutamente anteriores a todas as outras – à lógica, à ontologia formal (esta, uma elucidação parcial da noção de real), à descrição categorial. Por isso também, tematizadas ou não, são noções ao mesmo tempo omnipresentes e imprecisas, e informadas em permanência pelas conceptualizações próprias de cada filosofia. E, assim, se existem usos tecnicamente bem definidos da representação em determinados contextos filosóficos, será, contudo, certamente impossível obter-se uma noção unitária a partir deles. De doutrina para doutrina são frequentes os deslizos de sentido, à representação ligam-se outros problemas e as teorias organizam, cada uma à sua maneira, os modos de representação. Estes são múltiplos e o seu alcance pode variar. Em última análise «representação» revela-se uma designação global e proteica, de contornos incertos [...]

Em todas as formas de representação uma coisa se encontra no lugar de outra, representar significa ser o outro dum outro que a representação, num mesmo movimento, convoca e revoca. O representante é um duplo do representado. E é por aí que a representação se designa como formando o cerne do pensamento.

Así entendemos nosotros toda representación, aspecto clave de la existencia humana – individual y socialmente. Es con base en ella como las sociedades funcionan, convergen, colaboran, crean. Al mismo tiempo que, también con ella, disfuncionan, divergen, luchan, se

explotan, destruyen y se destruyen. Los idiomas lo son no sólo «para el diálogo», sino (y a partes iguales) para la discusión; para el halago y también para la ofensa. Sírvanos esta esquemática oposición de conceptos, la cual es, en realidad, algo reductora, para apoyar el inicio de nuestro argumento. Pues, ya que el asunto central de nuestra tesis es lo grotesco literario y su potencia y función deconstructora y crítica de las *verdades* oficiales, de los discursos del poder y de la autoridad, queremos ver cómo funciona dicha deconstrucción desde sus fundamentos cognitivos. Ello porque, en definitiva, trataremos la representación grotesca como contradiscurso, como contrarrepresentación: es ese el aspecto que más nos interesa en el grotesco esperpéntico.

Y nuestra percepción, ¿no está, acaso, condicionada –conscientemente o no- por *nuestras* opciones, gustos, por *nuestros* prejuicios, por *nuestros* conceptos previos al contacto con la experiencia? (Destacamos el posesivo para señalar cuán engañoso puede ser un simple determinante, casi invisible en su humilde pequeñez: al usarlo, los hablantes nos hacemos la ilusión de que las ideas y los gustos que van marcando nuestras trayectorias vitales son, en realidad, propios y originales. Lo cual es un acto de fe, o una ingenuidad, si es que no se nos aúnan ambas posibilidades).

Las selecciones o elecciones que hacemos mientras percibimos lo que nos rodea (sea aquello lo que fuere), están cargadas de ‘subjetividad’. Como preguntan retóricamente Warren y Wellek (WARREN, WELLEK 2004: 224): «¿No es selectiva toda percepción?». Además, hay que considerar la influencia del cuerpo en las categorías con las que enmarcamos los datos externos o internos de la percepción que percibimos: «A influência do corpo na organização da mente também pode ser detectada nas metáforas que os nossos sistemas cognitivos têm criado para descrever os conhecimentos e qualidades do mundo que nos rodeia» (DAMÁSIO 2003).

Desde los órganos de la percepción sensorial hasta las facultades neurológicas, generamos semiosis y también anulamos, destruimos o deconstruimos estructuras de sentidos; los sujetos humanos podemos derribar, demoler, desahuciar edificaciones lingüísticas, simples construcciones semánticas, incluso vastas *manzanas* conceptuales, e incluso laberínticas e *imperiales urbes* narrativas. Y las complejas operaciones metafóricas de representación del mundo son dinámicas: actúan, a su vez, sobre esas mismas realidades. Crean realidad.

Entre dichas mediaciones, representaciones o textos incluimos la literatura, por supuesto. Y antes de ésta, su probable origen: los símbolos, ordenados en mitos (fundacionales, cosmogónicos, de creación, de origen, escatológicos...), y también las llamadas ciencias *exactas*, cuya exactitud resulta siempre, al cabo, provisional. Al fin y al cabo, cualquier tipo de discurso lo es. Todo signo es, intrínsecamente, metafórico.

Volviendo a Nietzsche, a quien Jean Paul Richter podría haber dedicado la expresión con la que define el humor grotesco, como veremos en el segundo capítulo (un «Sócrates demente»), y cuyos planteamientos –los de ambos pensadores- motivan parte de los nuestros (NIETZSCHE 2012: 25): «¿Qué es una palabra? La reproducción en sonidos de un impulso nervioso. Pero inferir además a partir del impulso nervioso la existencia de una causa fuera de nosotros, es ya el resultado de un uso falso e injustificado del principio de razón.»

Esto es: las palabras no son *cosas-en-sí*. Y ya que todo el lenguaje es metafórico, conceptos como los de nación, derechos humanos, persona, dios, están tan sujetas a tal condición como a la contingencia de lo subjetivo. Veremos, ahora, cómo las representaciones de lo real tienen, en su eje, un mecanismo que podemos denominar metafórico.

También desde la antropología se ha reflexionado sobre este asunto. Precisamente una de nuestras referencias para el estudio de la dimensión simbólica y mítica, Claude Lévi Strauss (2007: 19), afirma:

[...] todo este problema da experiência em oposição à mente parece ter uma solução na estrutura do sistema nervoso, não na estrutura da mente nem da experiência, mas num ponto intermédio entre a mente e a experiência, no modo como o nosso sistema nervoso está construído e na maneira como se interpõe entre a mente e a experiência.

Desde los estudios lingüísticos, queda clarísima la contingencia y arbitrariedad de los signos lingüísticos respecto a sus referentes, idea aceptada, en primera instancia, en los medios académicos de las ciencias sociales y humanas, pero no tanto entre amplios grupos sociales. Dicha arbitrariedad o contingencia del signo lingüístico es la condición básica para que las combinaciones de signos sean hipotéticamente infinitas, y para la creatividad verbal, condición, a su vez, de la invención intelectual y simbólica. En otras palabras y por muy obvio que pueda ser, el lenguaje verbal no es *lo real*, ni nos presenta la realidad tal *como es*, con sus

propiedades originales. Nada representado *es* lo representado. En términos lógicos, un sustantivo común (mesa, por ejemplo) no *nos da* exactamente – no podría hacerlo – el objeto o referente que pretenda representar (i.e., presentar de nuevo).

Esto es: A (el objeto original) no es A' (su representación, su *copia* lingüística). Mostrar la imagen de un pan no es dar un pan: no se come el pan que sólo *es* pan en concepto. Como vemos-leemos en el cuadro de Magritte: *Ceci n'est pas une pipe*. Aunque lo sea, ausente en su presencia y, al mismo tiempo, presente en su ausencia. En todos los niveles del lenguaje ocurren simplificaciones, generalizaciones, reducciones, desplazamientos semánticos... se dan todo tipo de operaciones o recursos de *transfiguración* de lo real a través del lenguaje, de todo tipo de lenguaje: desde los lenguajes literarios artísticos y los lenguajes literarios no artísticos hasta los idiomas cotidianos, familiares, coloquiales, particulares.

Nosotros extenderíamos la presencia del mecanismo metafórico a representaciones no verbales, como las icónicas. Pues toda representación no deja de ser un desplazamiento del objeto *original* (A) hacia el signo que lo *representa* (A'). Así, todo lenguaje es metafórico, y al nombrar el objeto lo ficcionaliza, esto es, lo *representa*, lo *recrea*. Pero, como especie, necesitamos fingir –creyéndolo– que los nombres de las cosas *son* las cosas. Necesitamos ficcionalizar (relacionado etimológicamente con *fingo*, *ingere*: moldear la arcilla, dar forma, imaginar, crear, fingir)⁸. De ahí la gran paradoja –una de varias– del escepticismo nietzschiano: por un lado, socrático en su problematización de la realidad a diestro y siniestro; por otro, nostálgico de una supuesta e inferida ingenuidad mítica presocrática, el Nietzsche utópico y remitificador, él mismo inventor de nuevas ficciones como la del *Übermensch* o la de la «muerte de Dios», él mismo quijote y antiquijote a un tiempo.

Un ejemplo cotidiano: los nombres de pila. Elegidos habitualmente según criterios maternos o paternos (criterios que pueden variar entre la semántica, la eufonía, el prestigio de clase, las modas), a los nombres de pila los individuos tendemos a concederles un valor absoluto, esto es, a asumir que esos nombres *propios*, esas palabras, forman parte de nuestra biología, como los órganos pluricelulares que nos constituyen. Y, sin embargo, es un elemento

⁸ Fuente: MARTÍNEZ DE REZENDE, BRAGA BIANCHET (2014). *Dicionário do Latim Essencial* (2ª ed. Revisada y ampliada). Belo Horizonte: Autêntica Editora.

tan contingente respecto a la biología como el idioma con el que actuamos, como la ropa que vestimos o nuestras redes o sedes de interacciones sociales.

El nombre de pila, sin embargo, otorga carta de creador a quien lo asigna, como si se tratara del título de una novela. Además, puede cumplir exactamente la misma doble función del título de una novela: abrir los horizontes de expectativas, por un lado, y generar intertextualidades. Si, por ejemplo – y con explicaciones o lecciones recibidas desde el mundo adulto – el nombre Pedro enlaza directamente con la cultura católica, con la doble metáfora de las llaves y de la construcción, o el Pablo de la espada y del camino de Damasco, o Sagrario, que remite a la liturgia, mientras que María Inmaculada y María de la Concepción se extienden, intertextualmente, a Santa María, y a su vez la etimológicamente árabe Fátima se conectaría, además de con esa tradición católica, también con el imaginario musulmán: sus valores serán diferentes dependiendo de los contextos *nacionales* o geoculturales en los que se encuentre (pensemos comparativamente en tres ejemplos contextuales: Portugal, Alemania, Egipto). Podemos seguir con la (aparente) frivolidad de estos ejemplos: Alejandro y Darío remiten, opcionalmente o acumulándose, tanto al prestigio de los grandes imperios como al modernismo español e hispanoamericano (Rubén Darío, Alejandro Sawa – ejemplos tomados o que remiten a *Luces de bohemia*).

La selección de una u otra intertextualidad dependerá de la cultura general, el imaginario personal, etc., de cada subjetividad que interactúe con cada persona concreta significada por cierto nombre de pila. Y, por supuesto, también del apellido. Es significativa la reciente anécdota de un sufrido ciudadano ecuatoriano que fue retenido durante horas en un aeropuerto alemán, para explicar el porqué de su nombre de pila: Giovanni Hitler. O que en países sin restricciones onomásticas haya ciudadanos llamados Supermán González, Tarzán Romero, etc.⁹

Importa no olvidar que al reconocimiento del carácter relativo del lenguaje humano siempre se le ha opuesto la tendencia humana a naturalizar la arbitrariedad esencializando la contingencia de los fonemas, de las palabras, de la morfosintaxis y de la semántica.

⁹ Por ejemplo, Venezuela: <http://www.cubahora.cu/del-mundo/batman-y-superman-votaran-en-venezuela-fotos-video>; o http://elpais.com/diario/2007/09/06/internacional/1189029617_850215.html: «Hitler soy yo, ya que mi padre lo escogió como mi segundo nombre. Lenin es mi hermano menor, cuyo nombre completo es Lenin Helen (sí, su segundo nombre es femenino). Y Bolívar era mi padre [...]» (consultados el 10 de junio de 2016).

Atribuyendo a las lenguas características o rasgos naturales, geológicos, y asignándoles, con esta operación de esencialización de lo contingente, una condición análoga a la de los objetos de estudio de las ciencias de la naturaleza, cuya concreción, en su materialidad, es innegable o, como mínimo, consensual (por ejemplo: nadie negará que existe el cielo o que no se puede caminar sobre el agua).

Olvidar que la palabra *no es* ese algo a lo cual que representa, que sustituye a *otro algo*, es desconocer su índole convencional, relativa, sus mecanismos más o menos caprichosos, casuales o contingentes. Sin embargo, es lo que hacemos como especie: tenemos que hacerlo. Si no, la vida sería imposible: al menos las posibilidades instintivas de la vida, que empuja a la acción mecanizada, dinámica, constantemente material. Incluso podemos suponer grados de ficcionalización en especies primatizadas, como la felina o la canina. Pero, como los lenguajes de estas especies no tienen ni diccionario ni literaturas nacionales, y se sitúan por lo tanto fuera de nuestro ámbito de estudio, volvamos a lo nuestro y sinteticemos: la lengua, metaforizando, ficcionaliza lo real: sea lo real I. Lo que fuere. Y lo cierto es que metaforizamos y ficcionalizamos por doquier: somos animales metafóricos y uno de los instintos humanos es el instinto narrativo.

De cualquier manera, todo esto no es tan nuevo, creemos, en su formulación esencial: ya en Bentham y en Nietzsche encontramos la idea básica de que el lenguaje es fundamentalmente metafórico, y que por lo tanto los conceptos, las ideas, que son la base de las culturas, también son, en gran medida, metafóricos y, por ende, contingentes, relativos, no absolutos. Esto tiene consecuencias: ningún símbolo compartido es un valor absoluto en sí. Para ello, para lograr que lo sea, habrá que dogmatizarlo.

Paul Ricoeur, en la senda de Nietzsche, critica radicalmente el concepto de verdad, un concepto que como hemos dicho es *vital* asumir como *verdadero* para no bloquear el flujo dinámico de la vida, la acción. Pero cuyo blindaje al escepticismo necesita ser rasgado a menudo, para la creación reflexiva. En su obra *La métaphore vive*, curiosamente publicada el mismo año que la de Dunstan Martin, leemos (RICOEUR 1975: 310):

Le sens du mot vérité est en question. La comparaison entre modèle et métaphore nous a du moins indiqué la direction: comme le suggère la jonction entre fiction et redescription, le sentiment poétique lui aussi développe une expérience de réalité dans laquelle inventer et découvrir cessent de supposer et où créer et révéler coïncident. Mais que signifie alors réalité?

Lo que sí sabemos es lo que son, o lo que parecen ser, las representaciones y los discursos con los que y a partir de los cuales configuran sus realidades los billones de billones de realidades humanas individuales que han formado esta especie nuestra que llamamos humanidad.

Un inciso: ¿Hay, acaso, realidades u objetos *absolutos*? De las páginas previas podría surgir la sensación de que implícitamente asumimos que todo equivalga a todo: sería una consecuencia plausible, al fin y al cabo, de la actitud de escepticismo general. Sin embargo, no es así. Sería precipitada esa interpretación. Creemos que sí, que hay realidades u objetos, si no absolutamente absolutos, al menos relativamente absolutos y, como tal, *verdaderos*: ocurren –existen, se nos dan- realidades materiales (vitales, mortales) tan consensuales, tan irrefutables, tan comprobadas (*probadas* en común) que podemos afirmar tajantemente su verdadera existencia, efectiva y empírica. Por ejemplo: la muerte, la fuerza de la gravedad, la combustión de células por acción del fuego, los tsunamis, los terremotos, etc.

Importa ahora considerar algunas reflexiones en torno a las relaciones o interacciones entre el pensamiento y el lenguaje, algunas ideas importantes.

Empecemos por Lev Vygotsky (2010), quien en 1935, en *Pensamiento y lenguaje*, postulaba que el pensamiento no es una facultad *a priori* del sujeto humano, sino que se desarrolla con el lenguaje, y éste por aquél, recíprocamente.

Desde sus estudios sociolingüísticos de enfoque genético, afirmaba, en el capítulo cuarto, «Las raíces genéticas del pensamiento y el habla» (VYGOTSKI 2010 [1935]: 150), que:

1. En su desarrollo ontogenético, el pensamiento y el habla tienen raíces diferentes.
2. En el desarrollo del habla del niño podemos constatar un estadio preintelectual y, en su desarrollo del pensamiento, un estadio prelingüístico.
3. Hasta un determinado momento, los dos siguen líneas diferentes, independientes entre sí.
4. En ese determinado momento dichas líneas se encuentran, por lo que el pensamiento se hace verbal, y el habla, racional.

Y más adelante, en el séptimo capítulo, sobre «Pensamiento y palabra» (VYGOTSKI 2010 [1935]: 277, 278): «En los animales, incluso en los antropoides, cuya habla es

fonéticamente como el habla humana y cuyo intelecto es afín al del hombre, el habla y el pensamiento no se relacionan entre sí.»

El encuentro de las dos líneas sería, así, el momento ‘distintivo’ que nos distinguiría a la especie humana de las demás, y en lo que respecta a la relación entre pensamiento y habla (aunque probablemente la primatología y posteriores desarrollos primates –de serles permitido, a éstos, sobrevivir y evolucionar- arrojarán otras luces e interpretaciones sobre la supuesta e inferida gran distinción entre el *homo sapiens* y el *pan paniscus* o el *pan troglodytes*, por ejemplo).

Considerar que pensamiento y lenguaje tienen orígenes distintos, a partir de la observación del desarrollo de sendas capacidades en los niños, puede ayudarnos a entender mejor cómo el lenguaje depende del pensamiento (y viceversa) y no se corresponde unívocamente con el problemático hecho al que llamamos *realidad*. Análogamente, los ‘errores’ gramaticales de los niños permiten inferir la propiedad/facultad innata del lenguaje verbal humano y de la incorporación de las reglas de una determinada lengua (o más que una, en los casos de multilingüismo) por el no reconocimiento de las excepciones a dicha lengua; es ahí donde los errores se producen más frecuentemente.

Dunstan Martin, a su vez, afirmaba que (DUNSTAN MARTIN 1975: 78): «it is the symbol in all its shapes and formes (and principally language, of course) that allows us to think – because we can manipulate symbols when the objects for which they stand are still absent, and so cannot themselves be manipulated – or are yet to be invented – or may never turn out to be feasible at all».

Una perspectiva distinta de la de Vygotsky, es la implicada por la teoría de la Gramática Universal desarrollada durante los años 60 por Noam Chomsky. Según este lingüista, que no dudamos en calificar como de vanguardia, abundantes datos empíricos confirman la existencia innata de una Gramática Universal, común a toda la especie humana y con variaciones específicas de cada lengua. Chomsky concibe el conocimiento de la lengua «como um certo estado da mente/cérebro, como um elemento relativamente estável em estados mentais transitórios, uma vez atingido.» (CHOMSKY 1994: 31). El teórico considera este «elemento relativamente estável» como una facultad específica de la mente humana – la facultad del lenguaje – como si de un órgano se tratara, considerándolo un módulo de la

mente (CHOMSKY 1994: 31). A este respecto, son muy interesantes las palabras de António Damásio (DAMÁSIO 2003: 231):

O cérebro está animado, desde o início da sua vida, com um enorme repertório de sabedoria que diz respeito à forma como o organismo deve ser gerido, nomeadamente à forma como a vida deve ser organizada e como o organismo deve responder a certos acontecimentos exteriores.

De hecho, el proceso de adquisición es universal: ocurre en tiempos y en fases semejantes en todos los bebés, independientemente de su cultura. Además, el hecho de que se desarrolle en un período bastante breve sería la evidencia del carácter innato de la facultad del lenguaje. Para Fromkin y Rodnam (1993: 372), «essa universalidade leva a crer que a linguagem constitui uma parte biológica e genética do sistema neurológico humano». Así se explicarían también las diferencias entre la facilidad y la naturalidad con las que se aprenden los idiomas durante la infancia y las —en ocasiones— irresolubles dificultades que plantea el aprendizaje de una lengua segunda o tercera durante edades adultas.

Las teorías del innatismo de las estructuras gramaticales, y específicamente la de Chomsky (la Gramática Universal) son muy apropiadas de cara a la especificidad del lenguaje humano: su abstracción, su carácter de construcción mental. Esto es: en realidad, y por poner un ejemplo no más, todo sustantivo es abstracto; no hay substantivos realmente *concretos*. Aunque se refieran a una realidad factual, material o concreta, siempre acaban por sustituirla. Esto, recordando siempre que la mente es un proceso complejo en el que confluyen múltiples y compuestos factores y que se desarrolla u ocurre en un cuerpo, como Damásio estudia desde la neurociencia.

Ojalá lo que acabamos de problematizar nos ayude a ver mejor todo lo que trataremos a continuación: la metáfora, sus mecanismos, y su centralidad en la configuración de las identidades individuales y colectivas, con las que jugará la representación grotesca.

Un teórico fundamental de la metáfora fue Max Black. En *Models and Metaphors*, mostraba su escepticismo e incluso su rechazo respecto a conseguir establecer una gramática universal (BLACK 1962: 15):

the prospects for a universal philosophical grammar seem most unpromising. I believe the hope of finding *the* essential grammar to be as illusory as that of finding the single true co-ordinate system for the representation of space. We can pass from one systematic mode of spatial representation to another by rules for transforming co-ordinates, and we can pass from one language to another having the same fact-stating resources by means of rules of translation. But rules for transformation of co-ordinates yield no information about space; and translation rules for sets of languages tell us nothing about the ultimate nature of reality.

Nos sirven las perspectivas anteriores para mostrar, a grandes rasgos, la complejidad de este asunto. Pero, independientemente del mayor o menor innatismo de la facultad del lenguaje y de su hipotética (y muy probable) universalidad gramatical, lo cierto –para nuestro argumento es esto lo que nos interesa- es que la metáfora juega, en el nivel cognitivo de la representación, un papel esencial. Según Earl R. Mac Cormac, y aunando a Nietzsche con Chomsky (MAC CORMAC 1985: 1-2):

To explain metaphor as a cognitive process, I presume the existence of deep structures of the human mind as a language generating device. When I speak of the *existence* of deep structures, I mean *existence* in the sense of rational reconstructions and not in the sense of specific actual biological based mechanisms.

I postulate the following three levels of explanation as nonexclusive rational reconstructions of the cognitive process by which metaphors are generated:

Level 1: Surface language

Level 2: Semantics and Syntax

Level 3: Cognition

[...] Viewed internally, metaphors operate as cognitive processes that produce new insights and new hypotheses.

Hemos considerado el imperativo humano, como de todo animal de organización compleja, de establecer coordenadas propias para situarse en el mundo, de aprehenderlo, mapeando lo real, ficcionalizándolo, organizando su espaciotiempo, atribuyéndole a éste un sentido, unos vectores. Llamemos a la existencia -mundo- lo *real*. El sujeto humano precisa mediaciones para representarse ese *númeno* que postuló Kant, inaccesible *en sí mismo* y que sólo podrá conocerse (entenderse) a través de construcciones o representaciones mentales. No podemos saber, en verdad, cómo o qué es lo existente en sí (en algunos casos podemos incluso dudar de la existencia de ciertos *en-sí*). Dichas representaciones mentales, al recomponer – al ordenar – los fragmentos fenoménicos aprehendidos por los distintos receptores-transmisores sensoriales, por el aparato perceptor y la consciencia, proporcionarán a ese sujeto cognoscente, inteligente, constructor de sentidos, una red

semiótica ordenada que, al verbalizarse, al ser denominada, al representarse, se constituirá en signo, en narración, en texto, en mito, creencia, ciencia.

Ante todo, debemos destacar la complejidad del fenómeno que conocemos como metáfora; mecanismo de la representación que conocemos o que creemos conocer y que quizá desconozcamos. Esta formulación paradójica no conlleva otra intención que plantear uno de los principales problemas de esta tesis, que es la del desplazamiento grotesco de los sentidos consensuales (o consensuados).

En la *Norton Anthology of Theory and Criticism* (2010, *Subject index*), la lista de nombres asociados a «metaphor» es larga: Tomás de Aquino, Aristóteles, San Agustín, Brooks, de Man, Donne, Eastman, Frye, White, Jakobson, James, Kristeva, Lacan, Longino, Hurston, Nietzsche, Vico. Y podría serlo mucho más, como hemos visto por nuestras propias referencias.

Veamos, en primer lugar, algunas definiciones o teorías destacadas de la metáfora, que de acuerdo con la síntesis diacrónica del manual de referencia de Methuen, *Metaphor* (HAWKS 1972: 90-91), presentaría dos modelos fundamentales:

There is what might be called classical view, which sees metaphor as 'detachable' from language; a device that may be imported into language in order to achieve specific, pre-judged effects [...] And there is what might be called the *romantic* view, which sees metaphor as inseparable from a language which is 'vitally metaphorical' [...] and involves, quite literally, the creation of «new» reality. [...] If there is a «modern» view of metaphor, it is an extension of the romantic one, though with some interesting developments which suggest that the two extremes are not irrevocably exposed.

Pero la historia de la reflexión teórica sobre la metáfora se remonta por lo menos a la *Poética* (1990: 134) de Aristóteles (1457 b, 6.): «A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia.»

No podemos dejar de lamentar nuestro desconocimiento del griego, aunque felizmente se trata de un autor cuyas traducciones, en este caso al portugués, están suficientemente sancionadas desde los estudios clásicos. Al menos, cuentan con una tradición secular y bastante contrastada por filólogos a lo largo del tiempo.

No es necesario destacar la importancia de Aristóteles para el devenir de las literaturas occidentales. Tal como refiere la *Norton Anthology of Theory and Criticism* (2010: 83), y sobre su *Poética*, aunque sin despreciar el carácter precursor de su *Retórica*: «It is perhaps the most influential work in the history of criticism and theory, shaping future considerations of genre, prosody, style, structure, and form.» Por ello, volveremos al estagirita en varios momentos de nuestro estudio.

Con relación a la teoría aristotélica de la metáfora, el filósofo incluye la metáfora dentro de la sección dedicada a la elocución poética, tras establecer una distinción tipológica entre sustantivos (1457 b): «Cada nome, depois, ou é corrente, ou estrangeiro, ou metáfora, ou ornato, ou inventado, ou alongado, abreviado ou alterado».

El romanticismo, como hemos visto – y Nietzsche es, en muchos sentidos, el último gran romántico- superará esta discriminación de la metáfora con relación al lenguaje general o corriente.

Veamos, a grandes rasgos, como están las cosas a día de hoy. Si buscamos en las páginas de las obras de referencia de acceso libre en la Biblioteca Nacional de Lisboa, encontraremos algunas definiciones de «metáfora».

Sin seleccionar demasiado, como si fuéramos lector no especializado, tomamos algunas obras y encontramos que, por ejemplo, en un ya paradigmático manual de Lausberg, originalmente publicado en 1966, la metáfora se integra en los «tropos de salto», junto a la ironía (LAUSBERG 2011[1966]: 163):

A metaphora [...] é a substituição [...] de um *verbum proprium* («guerreiro») por uma palavra, cujo significado entendido *proprie*, está numa relação de semelhança [...] com o significado *proprie* da palavra substituída («leão»).

A metáfora, por este motivo, é definida também como «comparação abreviada», na qual o que é comparado é identificado com a palavra que lhe é semelhante. À comparação (similitudo) «Aquiles lutava como um leão» corresponde a metáfora «Aquiles era um leão na batalha».

Este manual, que sigue la línea clásica que se remonta a Aristóteles y que se continuó y desarrolló durante los siglos de la grecolatinidad academicista europea, define la retórica como «um sistema mais ou menos elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o

efeito que pretende» (LAUSBERG 2011 [1966]: 75). El *tropus* – dentro de las *Virtutes elocutionis* – sería (LAUSBERG 2011 [1966]: 143):

a 'volta' (τρέπεσθαι) da seta semântica indicativa de um corpo da palavra, o qual, de um conteúdo primitivo, passa para um outro conteúdo. A função principal dos tropos é o estranhamento que funcionalmente convém ao *ornatus*.

La finalidad de las *virtutes*, y por lo tanto de los *tropi*, es la «obtenção do sucesso da persuasão» (2011: 119). A su vez, es el «*ornatus* [...] um luxo do discurso; ele tem como finalidade a beleza da expressão linguística» (LAUSBERG 2011: 138). No es difícil entender cómo esta perspectiva clásica mantiene todo su vigor. Un ejemplo actualísimo: en el manual escolar portugués *Preparação para a prova final 2016. Português 9º Ano* encontramos la metáfora en la sección de «recursos expressivos» («conjunto de mecanismos de uso das características fónicas, sintáticas e semânticas da língua para embelezamento e reforço da capacidade expressiva do texto») y se define como «aproximação de duas realidades com características comuns [...] combina numa única expressão os dois termos de uma comparação».

Volviendo a Lausberg, es muy relevante cómo, algunas líneas abajo, el autor imprime un marcado carácter moral o ético a la retórica:

No domínio das artes elevadas, tem o artista a intenção de obter, com as suas realizações artísticas, a formação «mimética» (reconstruindo, generalizando, que eleva depois de ter evidenciado) de conteúdos, que aclaram a existência, e das mais altas aspirações da natureza humana.

Suponemos que hay que enmarcar estas «altas aspirações» en la afirmación que Lausberg incluye en el Prefacio a esta edición, firmado en Münster (Westfalia) afirma (LAUSBERG 2011: 66) que la retórica: «é um dos factores básicos não só do contínuo cronológico, como do territorial da cultura europeia. Todos os povos europeus são 'Irmãs latinas'. A elas pertence – na sua polifonia de irmãs – o futuro.»

Esta consideración parece, tras las tres devastadoras guerras del siglo XX europeo, la Primera (la *incivil* de España y la Segunda, más expresión volitiva que observación – y previsión – esclarecida. No eran, por cierto, años de paz, aquéllos en los que Lausberg firmaba sus

palabras: aparte de la Guerra Fría entre los bloques de la OTAN y del Pacto de Varsovia (cuya metafórica frialdad no templaba los ardores de la guerra: Praga, Cuba, Vietnam, Angola...), se desarrollaban, por aquellos años, las guerras de los antiguos y modernos imperios europeos, como – ejemplo que nos interesa especialmente – las de las colonias portuguesas en África.

Pero más allá de estas observaciones al optimismo expresado por la metáfora musical de la «polifonía» europea, metáfora que implica una serie de comparaciones que, si las exploráramos se revelarían más como deseos que como observaciones realistas, más allá de lo cándido de estas afirmaciones, es importante detectar en el discurso de Lausberg esta relación entre estilo (retórica) e ideología.

Si buscamos el significado de «Metáfora» en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (2001), encontramos:

1. f. *Ret.* Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita; p. ej., *Las perlas del rocío. La primavera de la vida. Refrenar las pasiones.*
2. f. Aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión; p. ej., *el átomo es un sistema solar en miniatura.*

O la variante actualizada de 2017, que ha reducido ambas acepciones a una:

1. f. *Ret.* Traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una *comparación* tácita, como en [mismos ejemplos que en las entradas de 2001]

En definiciones, las del diccionario de referencia de la lengua española, no se hace otra cosa que formular y ordenar las acepciones de uso aristotélico general del concepto, que como se indica, procede del latín (*metaphōra*), que es a su vez adaptación o apropiación del griego: μεταφορά (traslación).

En la edición portuguesa del *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2003), e indicando que se trata de un concepto propio del ámbito de la estilística, la lingüística y la retórica, leemos que metáfora es la «Designação de um objecto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objecto ou qualidade que tem com o primeiro uma relação de semelhança (p. ex., ele tem uma *vontade de ferro*, para designar uma *vontade forte*, como o ferro).»

Y, por supuesto, se indica el origen etimológico que conecta el concepto a la *Poética* aristotélica y a la disciplina clásica de la retórica. Desvinculándolo de la misma facultad del lenguaje, o en todo caso situándolo en un plano secundario respecto a su función denotativa. Leemos en otro diccionario, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* de la Academia das Ciências de Lisboa, una definición algo más especializada, y que incluye el concepto de recepción:

Retór. Figura de retórica, designada por tropo, porque há alteração do sentido habitual da palavra, que estabelece uma relação de analogia entre dois referentes ou realidades, sendo basicamente definida como uma comparação em que a conjunção *como* está ausente, e cuja descodificação se prende com os fenómenos de emissão e recepção. *Se se disser duas lindas esmeraldas, relativamente a olhos, está-se perante uma metáfora que evidencia a semelhança entre esmeraldas e olhos, por meio da forma, cor, brilho, beleza...*

No se sale, en ninguna de las anteriores definiciones, del ámbito de la retórica, de la estilística, aunque reflejen la evolución que a través de los siglos ha sufrido el concepto. Vienen a conceptualizar, al fin y al cabo, lo que se expresa *vox populi* o, más bien, la acepción más común de metáfora. Ello remite a una concepción de metáfora en la que la dimensión denotativa del lenguaje, así como la relación supuestamente unívoca (literalidad) entre signo y referente, asume un carácter absoluto. El paradigma lingüístico de esta supuesta literalidad sería el lenguaje científico, en el que no habría presencias o desplazamientos metafóricos. Sin embargo, ni siquiera la textualidad científica, a la cual serían intrínsecos los atributos de la objetividad, de la no literariedad, de la lógica, ni siquiera ante el lenguaje de la ciencia dejamos de leer, hablar, pensar metafóricamente. Como veremos más adelante, con Paula Contenças.

En otro tratado, se recogen varias teorías de la metáfora, «desplazamiento de significado» (MARCHESE, FORRADELLAS 1994: 256), desde la de Quintiliano (*similitudo brevior*), que es esencialmente la que refleja la retórica de Lausberg, hasta la lingüística de Jakobson o la semiótica de Umberto Eco (MARCHESE, FORRADELLAS 1994: 261): «Los estudios modernos de retórica han abandonado la definición de la metáfora como comparación abreviada y se han propuesto incidir en la génesis lingüística de la traslación».

La aproximación al intento de definir el concepto de metáfora se vuelve más compleja cuando nos aproximamos a autores contemporáneos como Umberto Eco, quien nos avisa precisamente en el artículo de la *Enciclopedia Einaudi* que trata el concepto (ECO 1994: 201):

A bibliografía pormenorizada sobre a metáfora de Shibbes [1971] registra cerca de mil títulos: e contudo, aínda antes de 1971, omite autores como Fontanier, quase todo Heidegger, Greimas – para apenas citar algúns que tiveram algo a dizer acerca da metáfora – e ignora naturalmente, depois dos autores a semântica componencial, os estudos sucesivos sobre a lóxica das linguagens naturais

Lo que tenemos, al fin y al cabo, es la problemática esquematización binaria del lenguaje como denotación y connotación, literalidad y figuración, y la articulación, con esquemas lógicos, de conceptos cuyas raíces y relaciones son en mayor o menor grado metafóricas.

En 1979 se publicaba una obra de referencia debido a su amplitud, a los autores de los artículos que la forman y, en fin, gracias a su contribución a los estudios sobre la metáfora. Fue el resultado de un coloquio interdisciplinar sobre la metáfora, el cual se celebró en Illinois, en 1977, con una participación significativa de universidades estadounidenses. Está estructurado en dos partes, subdividida cada una de éstas, a su vez, en tres. La primera estudia la metáfora desde la lingüística, desde la pragmática y desde la psicología; la segunda, la metáfora y la sociedad, la ciencia y la educación. Plantea la metáfora, pues, como un problema multidimensional (es ese el título del texto de presentación de su editor Anthony Ortony). De entrada, se formula esta cuestión en términos epistemológicos. Como escribe Ortony (ORTONY 1979: 1):

faith in literal language as the only adequate and appropriate tool for the objective characterization of reality has manifested itself in many ways (...) However, a different approach is possible – an approach in which any truly veridical epistemological access to reality is denied. The central idea of this approach is that cognition is the result of mental *construction*.

En el clásico de la filología castellana *Introducción a los estudios literarios*, publicado originalmente en 1947, Rafael Lapesa abarca los varios planos del fenómeno literario. En el capítulo V, dedicado a «El lenguaje figurado», distingue entre «lógica» y «expresividad», asumiendo la tradición que separa entre signo y significado, por un lado, y objetividad y subjetividad, por otro (LAPESA 1998: 37):

Mediante el lenguaje podemos enunciar juicios y razonamientos de una manera objetiva, sin manifestar en forma apreciable el acompañamiento de interés o emoción que hayan despertado en nosotros, ni denunciar ligazón alguna con las circunstancias. Este tipo de lenguaje es el ideal de la exposición científica, el lenguaje *lógico*.

Se trata de la idea de que hay un lenguaje «lógico», separado del «lenguaje expresivo»: una distinción racional y necesaria, pero sin embargo artificiosa y quizá limitada. «Las palabras y giros convenientes desde el punto de vista lógico, son reemplazados por otros que experimentan un cambio accidental de significación, usándose en *sentido figurado*». Lapesa no buscaba, seguramente, problematizar la metáfora o abundar en la componente (o accesoria o estructural) de este fenómeno. Es, de hecho, lo propio en un manual de su naturaleza: definir y acotar lo máximo posible los conceptos básicos, aún a costa de imponer esquemas lógicos a fenómenos en los cuales confluyen otras modalidades de pensamiento además de la modalidad lógica.

Así, y tras definir lo literario por oposición al *lenguaje lógico*, se nos ofrece la definición de las «principales especies de tropos, a las cuales pueden reducirse casi todas las demás» (LAPESA 1998: 42): la sinécdoque, la metonimia y la metáfora.

Como sinécdoque, tropo que «transmuta el sentido de palabras, cuyos conceptos guardan entre sí relación de mayor o menor extensión conceptual», se nos da, entre varios ejemplos según cada tipo de sinécdoque, «Francia» por «los franceses» o «el ejército francés», sin observar que también son, estos dos últimos sintagmas, sinécdoques: pues nunca se refieren a la totalidad de los individuos franceses, ni siquiera a la totalidad de las partes del ejército francés.

Éste y los demás ejemplos que iluminan las explicaciones (1º, todo por la parte; 2º, objeto dado por el nombre de su materia; 3º, lo concreto mediante lo abstracto; 4º, lo plural por lo singular) son procedimientos lingüísticos de desplazamiento semántico que encontramos muy habitualmente en el «lenguaje lógico».

Lapesa, lógica o naturalmente en la misma sección, y tras la metonimia, incluye la metáfora, que «opera con relaciones de semejanza: descubierto por la imaginación un parecido entre dos entes o fenómenos, el término exigible en sentido directo es reemplazado por el otro» (LAPESA 1998 43). Aunque se admite que la metáfora «abunda en el vocabulario y fraseología usuales», no se extrae de aquí una consecuencia *lógica*: si forma parte, con

abundancia, del uso general de la lengua, será imposible que el lenguaje objetivo sea ajeno a los desplazamientos metafóricos. De hecho, es precisamente porque «la metáfora posee rápida y vigorosa plasticidad; mientras la comparación mantiene frente a frente los dos términos relacionados, la metáfora los identifica, los funde en uno nuevo» (LAPESA 1998: 47).

Pero volvamos a una obra de referencia, que ya hemos citado en la anterior sección y que se centra en las literaturas anglosajonas, previendo la necesidad e importancia futuras del enfoque comparatista: la *Theory of literature* de Wellek y Warren (1948). Nos centraremos ahora en el capítulo «Imagen, metáfora, símbolo, mito», incluido en la sección «El estudio intrínseco de la literatura». Su mismo título nos interesa porque relaciona conceptos – o más bien esferas conceptuales – que articularemos en nuestro análisis de la mimesis grotesca contemporánea (WELLECK, WARREN 2004: 221-222):

Semánticamente, los cuatro términos se superponen; es manifiesto que apuntan a la misma zona de interés [...] representa la convergencia de dos rectas, ambas importantes para la historia de la poesía [...] Una es particularidad sensorial, o el *continuum* sensorial y estético que vincula la poesía con la música y con la pintura y la separa de la filosofía y de la ciencia; la otra es la referente a las figuras o tropos, al lenguaje indirecto, *oblicuo*, que se expresa en metonimias y metáforas, comparando parcialmente mundos [...] *differentiae* de la literatura por contraposición al lenguaje científico.

Aun manteniendo la idea, es cierto que parcialmente, de que la distinción entre el lenguaje científico y el literario se fundamentaría en la presencia de las figuras o tropos, sus autores problematizan la perspectiva escolástica o retórica tradicional que ceñía la metáfora al ámbito de lo decorativo o expresivo. Según éstos (WELLECK, WARREN 2004: 229-230):

Es lícito acusar a los estudios literarios de antaño de haber tratado toda nuestra secuencia (imagen, metáfora, símbolo, mito) de un modo externo y superficial. Entendidos por lo común como elementos decorativos, como ornamentos retóricos, se estudiaban, por tanto, como partes separables de las obras en que aparecen. Nuestra concepción, en cambio, ve medularmente presentes en la metáfora y en el mito el sentido y función de la literatura. Existen actividades como el pensar metafórico y mítico, el pensar mediante metáforas, el pensar en narración o visión poética.

A su vez, Ricoeur, en *La métaphore vive*, recorre varios modelos teóricos en los que se habían enmarcado los estudios sobre la metáfora (RICOEUR 1975: 7): «[...] le segment d'un unique itinéraire qui commence à la rhétorique classique, traverse la sémiotique et la

sémantique, pour atteindre finalement l'hermeneutique. La progression d'une discipline à l'autre suit celle des entités linguistiques correspondantes: le mot, la phrase, puis le discours».

En otras palabras: hoy en día somos conscientes de que el mecanismo metafórico no funciona solamente a nivel léxico, sino discursivo: que afecta no solamente a sintagmas más o menos aislables unos de otros, sino a maneras de articular conceptos, de razonar. Que la metáfora es mecanismo de pensamiento y, por lo tanto, de representación.

Volvamos a Max Black, quien destaca, en «More about Metaphor» (BLACK 1979: 31), las implicaciones estructurales de la metáfora, usando este término como forma abreviada de *enunciados metafóricos*, procesos isomórficos: «every metaphor may be said to mediate an analogy or structural correspondence [...] also, every metaphorical statement may be said to implicate a likeness-statement and a comparison-statement, each weaker than the original metaphorical statement.»

Destáquese particularmente la atención que el autor dedica a la dimensión interactiva de la metáfora, a su efecto en el acto de la producción, antes que en el de la recepción y, en concreto, a sus motivaciones: «the state of mind of somebody who *affirms* a metaphorical statement. A good metaphor sometimes *impresses*, strikes or seizes its producer» (BLACK 1979: 32). Además, la metáfora establece correspondencias estructurales y contextuales: va más allá, o tendría el poder para hacerlo, va más allá de la semántica.

Es lo que podemos inferir de la siguiente valoración de las posibilidades cognitivas de la metáfora (BLACK 1979: 34):

Why stretch and twist, press and expand, concepts in this way – Why try to see *A* as metaphorically *B*, when it literally is not *B*? Well, because we *can* do so, conceptual boundaries not being rigid, but elastic and permeable; and because we often need to do so, the available literal resources of the language being insufficient to express our sense of the rich correspondances, interrelations, and analogies of domains conventionally separated; and because metaphorical thought and utterance sometimes embody insight expressible in no other fashion.

Implícitamente, he aquí las *correspondences* de Baudelaire. La idea de que las metáforas pueden ser herramientas de descubrimiento o iluminación de lo real, «the cognitive, informative, and ontologically illuminating aspects of strong metaphors» (BLACK

1979: 41) es muy importante para nosotros, pues es una de las pretensiones del grotesco esperpéntico.

I.3.2. Metáfora, canon, poder.

La metáfora, por otra parte, no siempre es dinámica o fluida; de hecho, la metáfora se fosiliza (como nos dirá Le Guern, actualizando a Nietzsche), se vuelve convencional y pasa a ser sentido *común*.

Jerrold M. Sadock, en «Figurative Speech and Linguistics» sigue otra línea. Este teórico del Departamento de Lingüística de la Universidad de Chicago opinaba que «the underlying principles governing metaphor are of a general psychological sort and thus not specifically linguistic» (ORTONY 1979: 46). Se refiere, asimismo, a un anhelo o impulso analógico que activa en el ser humano procesos no necesariamente lingüísticos: «nonlinguistical instances of the same analogical urge that functions in the issuance and apprehension of metaphor». Estamos de acuerdo en creer que, probablemente, hay mecanismos analógicos para los cuales está equipado nuestro sistema cognitivo, y que condicionan una actividad comparativa constante: colores, formas, sonidos, sensaciones táctiles, sabores, olores (y que convendremos en denominar actividad comparativa sinestésica). Sadock no deja, sin embargo, de señalar la importancia del lenguaje figurado en la comunicación verbal: «the indisputable fact that figurative language is one of the most productive sources in linguistic change» (*ib.*, p. 48). Es esencial la distinción entre lenguaje figurado y lenguaje convencional, «the so-called literal meaning» (p. 50) – para cuya literalidad, al fin y al cabo, no cuenta tanto la adecuación de un signo A' a un objeto A, sino su integración en la convención o costumbre. «It is clear that the underlying metaphor has been convencionalized, to a certain extent, in English and German, and I suspect that this is true in most other languages as well». Sadock se refiere al origen metafórico de parte del lenguaje, al cual se le atribuye, en general, literalidad, denotación, correspondencia o sentido directo hacia un referente determinado. En esta dirección se expresaba Le Guern, cuando hablaba de la metáfora «muerta» (LEGUERN 1973: c.IX)

A evolução histórica de uma metáfora esquematiza-se deste modo: a criação individual, num facto da linguagem, primeiro único e depois repetido, é retomada por mimetismo num meio limitado e o seu emprego tende a tornar-se cada vez mais frequente nesse meio ou num determinado género literário antes de se generalizar na língua; à medida que se for desenvolvendo este processo, a imagem [de la metáfora] atenua-se progressivamente, tornando-se primeiro «imagem afectiva», depois «imagem

morta», para retomar a terminologia de Charles Bally. A evolução atinge um último grau quando a metáfora se tornou termo próprio.

Na verdade, este não passa de um esquema teórico que apenas diz respeito a um pequeno número de metáforas entre todas as que a linguagem cria. Contudo, este processo desempenha um papel considerável na criação e evolução do vocabulário, visto que uma parte importante das palavras de que nos servimos é constituída pelo conjunto de contributos sucessivos fornecidos pela lexicalização das metáforas.

Otro estudio clásico sobre la metáfora, anterior a Le Guern, Ricoeur o incluso Max Black, es *The Meaning of Meaning*, de C. K. Ogden y I. A. Richards (1923-1946). En él, sus autores concedían una atención especial, explorándola, a la dimensión metafórica del lenguaje (OGDEN, RICHARDS 1976: 140-141): «as palavras, na fala ordinária, ganham ocasionais usos derivativos e supernumerários, através de transposições metafóricas de todos os graus de sutileza e por meio do que pode ser denominado acidentes linguísticos».

De hecho, no imaginamos el uso de palabras – ya sea en el habla cotidiana ya en otros contextos, incluso en los más formales y específicos (y aquí se incluyen los textos científicos) – sin esos usos «derivativos e supernumerários» a los que se refieren estos autores. Como leemos en Ogden y Richards (OGDEN, RICHARDS 1976: 218-219):

a metáfora, que é a simbolização primitiva da abstração, torna-se possível. A metáfora, em sua aceção mais genérica, é o uso de uma referência a um grupo de coisas entre as quais existe uma dada relação, com o propósito de facilitar a discriminação de uma relação análoga num outro grupo. Na compreensão da linguagem metafórica, uma referência toma parte do contexto de uma outra referência, numa forma abstrata. [...] De fato, o uso da metáfora envolve a mesma espécie de contextos que o pensamento abstrato, sendo o ponto importante que os membros só possuirão a característica pertinente em comum e que as características irrelevantes ou acidentais anular-se-ão mutuamente. Todo o uso de adjetivos, preposições, verbos, etc. depende desse princípio [...] Os aspectos metafóricos da maior parte da linguagem e a facilidade com que qualquer palavra (p. 219) pode ser metaforicamente usada também indicam, além disso, o grau em que as palavras [...] ganharam contextos através de outras palavras.

Así, al desplazar y ampliar sentidos y contextos se expanden infinitamente las representaciones expresadas por las palabras; a su vez, se superponen unas creaciones a otras, previas o simultáneas, y se genera una tupida red de representaciones (ficciones) de las que no se puede salir, pues incluso la deconstrucción de discursos se lleva a cabo discursivamente.

Por otro lado, la metaforicidad del lenguaje añade una dimensión sugestiva de primer orden. La metáfora es, por lo tanto, una función que agrega al lenguaje capacidad de influencia

sobre el receptor o los receptores. Podemos, en este sentido, considerarla una herramienta cultural de acción de poder. Como afirman Ogden y Richards (OGDEN, RICHARDS 1976: 242):

Os meios indirectos de excitação [...] através da própria metáfora – não usada, como na estrita simbolização, para realçar ou acentuar uma característica estrutural na referência mas, antes, para fornecer, muitas vezes a pretexto de elucidação, novas colocações súbitas e impressionantes das referências, para fins de obtenção de efeitos combinados de contraste, conflito, harmonia, interinanimação e equilíbrio que podem ser assim alcançados ou usados, mais simplesmente, para modificar e ajustar o tom emocional; através da associação; através da reconstituição; e através de muitas e sutis ligações de situações mnêmicas, as palavras são capazes de exercer uma profunda influência, independentemente de qualquer concurso das paixões, necessidades, desejos ou circunstâncias particulares do ouvinte. Com a ajuda destes, então, como tem sido frequentemente ilustrado na História, não há limite para o seu alcance evocativo.

Otra obra de referencia, a partir de la cual se consolida la asociación de metáfora y posibilidades de existencia humana, esto es, la entrada de lleno en la dimensión cognitiva de la metáfora, es *Metaphors we live by*, de Lakoff y Johnson, publicada originalmente en 1980 y reeditada en versión actualizada en 2003. Un estudio que prueba cómo (LAKOFF, JOHNSON 2003: 39) «metonymic concepts structure not only our language but our thoughts, attitudes, and actions. And, like metaphoric concepts, metonymic concepts are grounded in our experience».

A lo largo y ancho de nada menos que veinte capítulos, sus autores analizan expresiones corrientes, cotidianas, del inglés contemporáneo (LAKOFF, JOHNSON 2003: 58): «as in the case of orientational metaphors, basic ontological metaphors are grounded by virtue of *systematic correlates within our experience*». Nos interesa especialmente su distinción entre metáfora y metonimia (LAKOFF, JOHNSON 2003: 265):

In a *metaphor*, there are two domains: the target domain, which is constituted by the immediate subject matter, and the source domain, in which important metaphorical reasoning takes place and that provides the source concepts used in that reasoning. Metaphorical language has literal meaning in the source domain. In addition, a metaphorical mapping is multiple, that is, two or more elements are mapped to two or more other elements. Image-schema structure is preserved in the mapping – interiors or containers map to interiors, exteriors map to exteriors; sources of motion to sources, goals to goals, and so on. In a *metonymy*, there is only one domain: the immediate subject matter. There is only one mapping; typically the metonymic source maps to the metonymic target (the referent) so that one item in the domain can stand for the other.

Desde la observación del lenguaje *común*, con abundantes ejemplos de metaforización y metonimización como procesos de representación e interacción entre los sujetos y sus entornos, Lakoff y Johnson pasan, a partir del capítulo 21, «New Meaning», a considerar metáforas que «can give new meaning to our pasts, to our daily activity, and to what we know and believe» (LAKOFF, JOHNSON 2003: 265). Son las «metaphors that are outside our conventional conceptual system, metaphors that are imaginative and creative» (LAKOFF, JOHNSON 2003: 139). En otros términos, las metáforas vivas, las fosilizadas y las muertas y totemizadas.

En los siguientes capítulos se profundiza en ello y se prueba cómo «many of our experiences and activities are metaphorical in nature and [...] much of our conceptual system is structured by metaphor» (LAKOFF, JOHNSON 2003: 147). Desde las metáforas espaciales, hasta las que limitan, a modo de contenedores o cajones conceptuales («container metaphors», p. 29), desde las ontológicas hasta la misma coherencia entre unas y otras metáforas y metonimias, que se estructuran sistémicamente.

En el capítulo 12 («How is our conceptual system grounded?»), afirmaban, interrogándose (LAKOFF, JOHNSON 2003: 56):

We claim that most of our normal conceptual system is metaphorically structured; that is, most concepts are partially understood in terms of other concepts. This raises an important question about the grounding of our conceptual system, Are there any concepts at all that are understood directly, without metaphor? If not, how can we understand anything at all?

En otras palabras: ¿de qué conceptos podemos fiarnos, con qué ideas podemos operar para *conocer* sin enredarnos en metáforas que en vez de ayudar a aclarar, oscurezcan nuestros objetos de análisis, alejándolos de nuestra intelección? Vale la pena enumerar los capítulos que representan la tercera parte de este clásico, y que serán los que más nos interesarán cuando analicemos el modo de representación grotesco. En el c. 22, «The creation of similarity», se describen los procesos a través los cuales se establecen semejanzas y analogías conceptuales, ontológicas, estructurales y se crean *nuevas metáforas*. «Moreover, the metaphor, by virtue of giving coherent structure to a range of our experiences, *creates similarities of a new kind*» (LAKOFF, JOHNSON 2003: 151). Tal como las estructuras narrativas, la metáfora produce un efecto de congruencia y, por lo tanto, de realidad. En el 23,

«Metaphor, truth and action», se concluye que «we draw inferences, set goals, make commitments, and execute plans, all on the basis of how we in part structure our experience, consciously and unconsciously, by means of metaphor» (LAKOFF, JOHNSON 2003: 158).

Un problema que plantean muy apropiadamente Lakoff y Johnson es el de oposición entre dos modelos de reflexión sobre el lenguaje, de los cuales pueden derivarse diversos enfoques o metodologías. Es lo que formulan en «The myths of Objectivism and Subjectivism» (p. 185), desmontando ambos sistemas o enfoques de la filosofía del conocimiento: «Objectivism and subjectivism need each other in order to exist» (LAKOFF, JOHNSON 2003: 189). De hecho, ya lo hemos visto a propósito de la teoría de la Gramática Universal (Chomsky).

Es éste un capítulo muy importante, que resume un cierto recorrido de la «tension between truth, on the one hand, and art, on the other, with art viewed as illusion and allied, via its link with poetry and theater, to the tradition of pervasive public oratory.» (LAKOFF, JOHNSON 2003: 189).

Se pone en relieve la relación entre un concepto, el de verdad, que es lo que se busca – admítase o no su posibilidad efectiva – y dos modelos de indagación y de explicación (expresión) de esa misma...*verdad*. La valoración extraordinariamente positiva, por parte de Dunstan Martin o de Ogden y Richardson de los mecanismos metafóricos y de la participación de estos en las actividades cognitivas, conectaban – señaladamente – con la contemporaneidad, incluso con la postmodernidad, con el romanticismo, el simbolismo y el expresionismo neoobjetivista (con el que está estrechamente relacionado el grotesco esperpéntico).

Valle-Inclán, tengámoslo en cuenta, busca siempre con sus esperpentos darnos perspectivas esenciales del mundo: lo grotesco vendría a ser como un disfraz con el que se busca expresar –aportar– una significación más genuina que la que nos daría el modo de representación realista o heroico (con esta idea, adelantamos el próximo capítulo de la disertación, enfocado especialmente en las poéticas de lo grotesco). Significativamente, el título de esta sección es «Fear of Metaphor».

Es en el siguiente capítulo, el 26, «The Myth of Objectivism in Western Philosophy and Linguistics», donde Lakoff y Johnson se enfrentan a conceptos y teorías lingüísticas, con

nombres ya mencionados como Roman Jakobson o Noam Chomsky, quienes «viewed language as having mental reality, with linguistic expressions as mentally real objects» (LAKOFF, JOHNSON 2003: 205). (Es, ésta, una polémica en la que no entraremos aquí).

Los siguientes capítulos completan este diálogo crítico entre objetivismo, subjetivismo y experiencialismo, con «How Metaphor Reveals the Limitations of the Myth of Objectivism» (c. 27), «Some Inadequacies of the Myth of Subjectivism» (c. 28) y, finalmente, en los capítulos 29 «The Experientialist Alternative: Giving New Meaning to the Old Myths» y 30, «Understanding».

Dunstan Martin contraponía, como hemos visto antes (v. p.53), un cierto Platón a un cierto Heisenberg. En el capítulo 5 de su *Language, truth and poetry* («Are Meanings Atomic?») afirma (DUNSTAN MARTIN 1975: 58, 59):

Russell and Wittgenstein's early dream of a logical atomism can thus obtain no support from modern physics. But a further point should be made here: it would not even be *useful* to arrive at a fully determined, fully 'logical' language: it would indeed be downright detrimental not only to the ordinary business of life, but to the practice of science itself.

El significado es, por lo tanto, un problema que puede perturbar la estabilidad de los sistemas de representación. Un problema por su complejidad, por su multidimensionalidad: Como, más adelante, recuerda Dunstan Martin:

Therefore, simple solutions of the problem of meaning will not do. The structure of every concept is different from that of every other: its content varies from person to person; its extension and intension are both indeterminate; and indeterminacy is a necessary feature of language, to be welcomed moreover because it reflects both the outer world of facts and the inner world of thoughts. Any philosophical or linguistic doctrine which tends to conceal these facts is grossly misleading, and betrays truth in the name of that delusive idol, certainty.

La indeterminación del lenguaje no podrá eludirse, pues forma parte de su carácter más primordial, el reflejo del encuentro entre lo exterior – imposible de aprehender en sí mismo, tal como hemos visto – y un mundo interior, en gran medida ininteligible (DUNSTAN MARTIN 1975: 66-67):

(1) the worldstuff is ultimately hazy. It cannot be analyzed beyond a certain point, and deterministic accounts of it are inexact. (2) Scientific thought has to be flexible and leave room for the unknown and the unexpected [...] (3) Thought processes themselves appear to share haziness and unanalyzability of quantum phenomena; and we cannot rule out the possibility that this may be because they are, in part, quantum phenomena. (4) Language shares this haziness.

Por lo tanto, una vez que todo o casi todo el lenguaje es metafórico – optar por una u otra posibilidad dependerá de la teoría y de los estudios que lo apoyen – tampoco será pertinente la distinción (la distinción tajante, al menos) entre denotación y connotación, literalidad y figuración, sentido directo o sentido metafórico. El discurso y por lo tanto el pensamiento de las llamadas ciencias puras o exactas está, también, entreverado de metáforas o procesos metafóricos.

Una contribución relevante y amplia que deja muy clara esta dependencia de la ciencia con relación a la metáfora es *A metáfora na construção da ciência*, de la investigadora en la Faculdade de Ciências de la Universidad de Lisboa y docente en la portuguesa Universidade Aberta Paula Contenças (CONTENÇAS 1999: 48-49):

Em oposição à teoria da denominação e substituição de Aristóteles, a metáfora tem sido, nos últimos anos, enquadrada na teoria da interação [...] Na metáfora não há um simples deslocamento de palavras, mas uma transferência de contextos, de esquemas, de quadros conceptuais, de categorias. Trata-se de dois pensamentos desnivelados, no sentido em que se descreve um sob os traços do outro [...] O que é básico na metáfora não é a imagem concreta que ela possa ou não produzir, mas o modo como altera o pensamento acerca de alguma coisa.

La autora destaca las posibilidades que la metáfora abre para el pensamiento científico creativo. Esta perspectiva nos interesa particularmente, pues se relaciona directamente con la segunda parte de este nuestro estudio, o sea, el modo de representación de lo grotesco esperpéntico y su alteración de paradigmas miméticos: descanonización de la mimesis oficial, de las poéticas del Poder. Más adelante, Contenças cita a Boaventura Sousa Santos (CONTENÇAS 1999: 154):

Toda a forma de conhecimento humano tende a compreender ou explicar ideias ou fenómenos atribuindo-lhes propriedades que pertencem a um nível diferente e muitas vezes heterogéneo. Desempenhando a metáfora um papel na inovação e extensão do pensamento, é de admitir que ela tenha um lugar central no pensamento científico. Por isso, longe de constituir um entrave ao desenvolvimento científico, ela é uma das suas alavancas principais (B. S. Santos, 1989).

Como leemos en otro lugar de su ensayo (CONTENÇAS 1999: 80), «actualmente são os próprios investigadores e pensadores da ciência que reconhecem a existência de metáforas na sua elaboração». De hecho, según la autora (CONTENÇAS 1999: 39), «de uma concepção de ciência positivista, lógico-dedutiva, com uma pretensão a uma linguagem “pura”, passou-se para uma perspectiva diferente, onde tem lugar a analogia e a metáfora, podendo falar-se de uma retórica da ciência».

Y es que podemos, además, hablar de una retórica o estilística de todo el lenguaje, en general. Como prueban Lakoff y Johnson en la obra que hemos analizado en las páginas anteriores, no es difícil detectar en los usos cotidianos y no literarios de la lengua fenómenos como el de la sinonimia o la polisemia, que son el resultado de operaciones que definen la metáfora: el desplazamiento, la recontextualización, la transferencia semántica, la analogía de todos por partes y viceversa, las generalizaciones. La misma renovación del lenguaje.

Nietzsche fue precursor de esta consciencia respecto al lenguaje: de su función cognitiva, por un lado, ficcionalizante, por otro, y finalmente creadora. En su *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres* (1878-1880), escribiría que:

La importancia del lenguaje para el desarrollo de la civilización se debe a que el hombre ha colocado en él un mundo propio al lado del otro, habiendo considerado que esta posición era lo bastante sólida para desde ella sacar de sus goznes al resto del mundo y adueñarse de él. Como durante dilatados espacios de tiempo el hombre ha creído que las ideas y los nombres de las cosas eran verdades eternas, surgió en él un orgullo que le hizo situarse por encima del animal: creía realmente que el lenguaje equivalía al conocimiento del mundo. El creador de palabras no era lo suficientemente modesto como para comprender que no estaba haciendo más que dar nombres a las cosas; de hecho, el lenguaje es el primer grado del esfuerzo que hay que hacer para llegar a la ciencia.

El ser humano se apropia de las sensaciones, ordenándolas, con mecanismos de ficcionalización. Superpone ficciones a ficciones, como animal simbólico que es. Asunto subsidiario al de la metáfora es el de la constitución de los símbolos, importante por la importancia de lo simbólico en la evolución de la humanidad como especie, individual y colectivamente. Nosotros no nos detenemos en las distinciones entre símbolo, imagen y metáfora porque ello supondría un desvío engorroso respecto al camino trazado en esta tesis. Aunque en otros ámbitos de estudio sea, con toda seguridad, necesario hacerlo. Sin embargo,

asumimos con Warren y Welles (WARREN y WELLES 2004: 225) que: «¿Hay algún aspecto importante en que el *símbolo* difiera de la *imagen* y de la *metáfora*? Creemos que, primariamente, en la reiteración y persistencia del símbolo». Y añadimos nosotros: en la función del símbolo en las estructuras de autoridad. Pero de hecho, cognitivamente, podría no ser esencial la diferencia entre los tres conceptos.

Carlos Bousoño, en el capítulo cuarto de su clásica *Teoría de la expresión poética*, presenta la metáfora como «el procedimiento más estudiado entre todos los que constituyen el repertorio de que el poeta dispone». Así, lo enmarca en el estricto ámbito de la poesía, que sería (1962: 18): «la comunicación, establecida con meras palabras, de un *conocimiento* de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como es: o sea, de un contenido psíquico como un todo particular, como *síntesis* única de lo conceptual-sensorial-afectivo.»

Al margen de lo intrincado de la expresión, esta teoría actualizaba la tradición teórica en torno a la expresión poética. En ella, Bousoño, quien lleva a cabo un sistemático esfuerzo por definir todos los conceptos con los que va a operar, integra reflexiones sobre la poesía, la comunicación, la psicología, la relación de la literatura con lo *real*, la importancia de la lectura como acto, la comicidad, el símbolo, los recursos semánticos y de estructura y las relaciones de la poesía con la cultura, o en otras palabras, de la poesía como fenómeno cultural. Y, sobre todo, como expresión y experiencia de conocimiento. De esta obra, lo que nos interesa aquí de momento son algunas ideas sobre la metáfora (BOUSOÑO 1962: 99-100):

la metáfora es – de eso no hay duda – el artificio más objetivamente discernible de cuantos nos revela la lectura rápida de unos versos (...) un amplísimo fenómeno, al que asignamos la denominación de metáfora. Su estructura resulta de entreverar o superponer dos planos A y B. Así, en la metáfora *cabello = oro* ('cabello como el oro'), el plano B «oro» se infiltra en el plano A «cabello». Más adelante hemos de ver que esta cualidad (la superposición) la comparte la imagen con otra familia de recursos (no tomados en atención por ninguna preceptiva, a mi juicio) que no son ya metáfora, pero que no hay más remedio que comprender como sus fraternales compañeros: serán las que nombraremos «superposiciones temporales», «espaciales», «significacionales» y «situacionales». Debemos, por eso, al menos, añadir un complemento a nuestra definición para separar a la imagen de sus coláters: los elementos que en ella se juntan son dos objetos.

Citando estas ideas, adelantamos nuestras reflexiones en torno a lo grotesco esperpéntico, pues es en la representación grotesca donde se dan hibridaciones y

superposiciones que crean, a partir de varios objetos o realidades, otros objetos o realidades críticos respecto a los referentes metaforizados.

Escribe Le Guern (LE GUERN 1974: 34) que:

A relação entre o termo metafórico e o objecto que ele designa habitualmente foi destruída. Quando Pascal escreve: «Le noeud de notre condition prend ses replis et ses tours dans cet abîme» [*Pensées*, 131], a palavra «noeud» não designa um nó, as palavras «replis» e «tours» não designam pregas e voltas, a palavra «abîme» não designa um abismo. Se se quiser conduzir esta frase à informação lógica que ela veicula, obtém-se: «La complexité de notre condition a ses éléments constitutifs dans ce mystère.»

Podemos deducir de esta cita que la asociación de todas estas palabras construye (crea) una nueva idea, distinta de todas ellas. En cierto sentido la nueva metáfora destruye o anula lo metaforizado. Tal como, lo veremos, la metáfora grotesca rebaja lo metaforizado y, así, lo grotesco esperpéntico desencaja, descoloca y en cierto sentido redefine la metáfora canonizada.

Comentado a Max Black, Dunstan Martin escribe que (DUNSTAN MARTIN 1975: 205-206):

In 'man is a wolf' 'man' is seen as the principal subject; 'wolf' the subsidiary subject. 'Wolf' has a system of associated commonplaces of true and false literal uses... These literal uses commit a person in a speech community to certain beliefs... To deny a commonplace is to create a metaphor, e.g. as in 'man is a wolf'. The literal or implied assertions of 'wolf' are then made to fit 'man'. A new system of commonplaces for 'man' is then determined and organized on the basis of wolf commonplaces. Metaphor is regarded as a filter or screen of commonplaces.

Vemos, así, como el lenguaje condiciona las creencias, que lógicamente se fraguan y desarrollan en estructuras sociales, comunitarias, tribales. La metáfora surge, ahora, como el filtro (el selector) de matices, acepciones, sentidos, de las creencias. En última instancia, sería metafórica la formación de creencias y convenciones (que implican, en mayor o en menor medida, dogmatizaciones), Tal como, en consecuencia, la constitución y consolidación de las identidades colectivas (comunitarias, tribales), cuyo sostén y vehículo, tan consciente como, sobre todo, inconsciente, es la lengua. El propio Black, en la obra a la que alude Dunstan y que ya hemos citado aquí también nosotros, *Models and Metaphors*, afirmaba (BLACK 1962: 40):

To put the matter in another way: Literal uses of the word “wolf” are governed by syntactical and semantical rules, violation of which produces nonsense or self-contradiction. In addition, I am suggesting, literal uses of the word normally commit the speaker to acceptance of a set of standard beliefs about wolves (current platitudes) that are the common possession of the members of some speech community. To deny any such piece of accepted commonplace (e.g., by saying that wolves are vegetarians – or early domesticated) is to produce an effect of paradox and provoke a demand for justification.

Ilusión de realidad basada en una perspectiva desde dos puntos de observación distintos, el estereoscopio del que nos hablaba Stanford (a quien citábamos en el epígrafe de esta sección), podría constituir el meollo de la comprensión de la complejidad de las imágenes construidas por este acercamiento de dos significados diferentes.

Dunstan Martin – aludiendo frecuentemente al *Meaning of meaning* de Ogden y Richards (que también hemos integrado aquí) – reflexiona muy acertadamente sobre los indefinibles límites entre la denotación y la connotación, con una preocupación análoga a la de Ricoeur (DUNSTAN MARTIN 1975: 73):

We may think our conceptions correspond to the real facts, but we can never be certain because the latter are, as far as we are concerned, merely our conception of those facts. The best we can do is to establish as much coherence as we can between data and data, and between data and theory.

Aprovechamos para señalar que es precisamente esta actitud la que consideramos como científica y a lo que nos referimos cuando reclamamos una actitud de ética científica.

En una de sus afirmaciones, Dunstan sugería la autonomía del lenguaje respecto a lo que existe, tenga existencia material o no la tenga: «It is not therefore the *non-existence* of the referent *as such* which destroys meaning in a sentence» (*id.*, p. 75). Importante idea, que nos ayuda a entender la operatividad – influencia, acción en el mundo – de ciertas irrealidades o ficciones como Dios o identidades colectivas, deportivas, nacionales u otras. Es posible, por otras palabras, presentar o aparentar coherencia semántica estableciendo una coherencia discursiva, textual; existan o no existan, sean plausibles (o no) sus referentes, esto es, ciertos conceptos. Así, es posible construir significación verbal con efecto de veracidad, de realidad, sin que, de hecho, se dé ningún tipo de correspondencia empírica entre dicho discurso y hechos factuales, concretos, objetivizables.

La metáfora presenta, como mínimo, una doble capacidad: por un lado, objetiva lo real, creando estructuras de significado estabilizables, naturalizables, dogmatizables, canonizables, blindadas por la costumbre de la categorización lógica; y, por otro lado, permite deconstruir y por lo tanto deficcionalizar, desmitificar. Dustan Martin afirma (DUNSTAN MARTIN 1975: 202):

It is a strange paradox that the process which enables us to assimilate new objects to previously established categories, so that we can call a salamander a salamander, and no longer see it in its full mysterious particularity, is the very same process which poetry employs in dislocating and breaking down such categories, such indifference to the individuality of the phenomena.

Aprovechamos para anticipar que tanto la narrativa grotesca de Lobo Antunes como la novela esperpéntica de Valle-Inclán destructoras y desmitificadoras de los poderes políticos y religiosos son prosas enfáticamente literarias, en cuanto a su marcada estilización, y que se conectan –como veremos más adelante con detalle- con tradiciones estilísticas y con poéticas entre las que se cuenta parte del manierismo-barroco, cierto ultrarromanticismo simbolista, algo de las vanguardias del siglo XX.

Ricoeur (RICOEUR 1975: 11), reconociendo su deuda respecto a la obra de Max Black, *Models and metaphors*, y a la relación de semejanza que éste establecía entre los discursos artísticos y los discursos científicos, con la metáfora como eje de comparación, afirma que ésta «se présente alors comme une stratégie de discours, qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir *heuristique* déployé par la *fiction*.»

Se refuerza, así, la idea de que la literatura (la *poiesis*), con su potencia transmutadora de las palabras, de los discursos, con los cuales está tan interconectada la actividad cognitiva, posee la capacidad de abrir procesos de crisis de los paradigmas discursivos de una determinada época. Por ello, su influencia en todas las dimensiones de lo humano individual y colectivo es inequívoca. Según Earl R. Mac Cormac (MAC CORMAC 1985: 3):

As language affects our behaviour, metaphors may also play a part in Biological evolution. By participating in these parallel but different types of evolution, metaphor can be included as an integral ingredient in what some like Donald T. Campbell have described as «evolutionary epistemology».

Aldinhas Ferreira, en su tesis doctoral *On Meaning: The phenomenon of individuation and the definition of a world view* reflexiona sobre la construcción de visiones de la realidad – de realidades, incluso-, de las representaciones compartidas por grupos humanos y la relación del individuo con tales contextos.

Escribe esta investigadora (2007: 80-81) que:

Constructed reality is populated not only by physical entities but also, and probably essentially, by what Searle (1995) calls social facts which are generated by human practices and attitudes. In fact most of our concepts are a consequence of well-defined social and cultural practices. Lakoff (1988) refers that terms like «Tuesday» and «associate professor» cannot get their meaning by reference to a reality external and independent of human minds. He points out that they are a product of human imaginative capacity and correspond to a mind-internal reality. Of course the distinction between a mind-external and a mind-internal reality must always be felt as rather artificial if not erroneous [...]

En última instancia: la representación, los significados fluidos, dinámicos, fosilizados o canonizados, forman parte de las relaciones sociales y por lo tanto, son también una cuestión de poder, del cual, como se sabe, es la lengua un importante instrumento. Poder simbólico, según Bourdieu, para quien la lengua es un sistema simbólico, tal como el arte o la religión, que por ello asume potencias estructurantes o, en expresión de espíritu nietzscheano, domesticadoras de lo real.

Bourdieu sigue una línea lingüística muy concreta. Según el pensador (BOURDIEU 1989:9), se basa en la:

representação que Saussure, o fundador desta tradição, fornece da língua: sistema estruturado, a língua é fundamentalmente tratada como condição de inteligibilidade da palavra, como intermediário estruturado que se deve construir para se explicar a relação constante entre som e sentido.

A partir de aquí, se define la noción de « poder simbólico ». Según Bourdieu el « poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo». De ese sentido – de estos sentidos – dependen acciones, conductas, costumbres. Por ello, podemos afirmar que sin lugar a dudas se trata de un poder que, aunque tenga fundamentos contingentes, relativos e inestables, demuestra

constantemente su plena operatividad. Como escribió Michel Foucault en *L'ordre du discours* (FOUCAULT 1972 [1971]: 12): «le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer». En outro sentido, complementario, Aldinhas Ferreira subraya el papel de las interacciones sociales de los individuos de una comunidad y la presencia de sistemas semióticos – culturales – en el lenguaje, en todo lenguaje (ALDINHAS FERREIRA 2007: 83):

Reality is constituted by individual entities whose ontological status as objects is defined by the members of a community in the course of their individual and collective interactions. Distinct social and cultural semiotic systems arising from those interactions are objectified through language. [...] The same holds for concepts corresponding to entities that are a part of the cultural legacy of the whole community, concepts that sometimes integrate the individual linguistic repertoire already in early childhood. Nearly every child in Western societies has heard of Santa Claus; nearly every youngster recognises the names of Superman or Spiderman as those of heroes endowed with special powers. Though they haven't a physical existence, as being cultural products that owe their existence as entities to a collective imaginary capacity they live in the sphere of myth or fantasy, they are part of our world.

En efecto, los individuos de nuestra especie animal se integran en el mundo, o mejor, *lo* integran, *lo* significan, principalmente, a partir de sonidos musicales que durante los primeros meses de vida se van cargando de significación, fonemizándose. Sonidos hechos palabras, que a su vez se organizan en narraciones (mitos). Música fonemática materna, paterna, familiar, del entorno del bebé – conllevando valores, sanciones, rechazos, aceptaciones, colaboraciones, desbloques de necesidades vitales fisiológicas o psicológicas. Palabras que, al presentarse genéricamente como cuentos de hadas, o como relatos para niños, o en forma de dibujos animados, ofrecen o imponen modelos de significación sociocultural. Estos textos que nos *enseñan* el mundo siguen, invariablemente, los principios de las poéticas clásicas o tradicionales: causalidad de acciones, personajes en jerarquía, unidad de tiempos y espacios, verosimilitud o coherencia interna... Análogamente a lo que ocurre con las creencias religiosas, la cría humana desea blindar los elementos de esa narración: exige dogmatizar las acciones y los personajes. La princesa, rubia o no, *es como es*. No son ocho, ni tres, los enanitos. ¡Siete deben serlo! No pueden ser *otra cosa*. No se admite la incertidumbre, la indeterminación que sabemos que es un factor objetivo de la combinación espacio-tiempo. Pero es así, literalmente, el lector infantil: a la fuerza será ingenuo. Su horizonte de expectativas no está preparado para la sofisticación de la parodia, de la burla

irónica, baciyélmica, respecto a modelos narrativos cuya repetición, a modo de mantras, demanda el bebé: tiene, en mayor o menor medida, que dogmatizar sus relatos, sus mitos: lo necesita, se trata de un imperativo del desarrollo de su aparato cognoscitivo en sus primeros años. Es innegable la importante función que tienen el dogma ontológico y la canonización conceptual para una especie, como lo es la humana, para cuyo desarrollo normal –y es éste un hecho biológico- se necesita el aprendizaje por repetición (práctica) e imitación.

Importa decir, a este propósito, una palabra sobre el aprendizaje por imitación. Además de los enfoques aportados por la Psicología – Skinner y Bruner, entre otros – ya bastante conocidos, nos interesa, en el ámbito de este estudio, la perspectiva evolutiva. En las últimas décadas fue introducido y ha sido desarrollado un concepto muy pertinente para nuestro trabajo – el concepto de «meme». Introducido por Richard Dawkins, en 1976, que define el término en su libro *The selfish gene* como (DAWKINS 2006: 191-192):

This is the law that all life evolves by the differential survival of replicating entities. The gene, the DNA molecule, happens to be the replicating entity that prevails on our own planet. There may be others. If there are, provided certain other conditions are met, they will almost inevitably tend to become the basis for an evolutionary process. But do we have to go to distant worlds to find other kinds of replicator and other, consequent, kinds of evolution? I think that a new kind of replicator has recently emerged on this very planet. It is staring us in the face. It is still in its infancy, still drifting clumsily about in its primeval soup, but already it is achieving evolutionary change at a rate that leaves the old gene panting far behind. The new soup is the soup of human culture. We need a name for the new replicator, a noun that conveys the idea of a unit of cultural transmission, or a unit of imitation. 'Mimeme' comes from a suitable Greek root, but I want a monosyllable that sounds a bit like 'gene'. I hope my classicist friends will forgive me if I abbreviate mimeme to meme.

Para Dawkins, la transmisión cultural sigue patrones de comportamiento evolutivos, esto es, por mecanismos análogos a aquéllos que se comprueban en la genética, eje del modelo evolucionista. A través de los *memes*, entidades replicadoras responsables de dicha transmisión. Según el científico de Oxford (DAWKINS 2006: 189):

Cultural transmission is analogous to genetic transmission in that, although basically conservative, it can give rise to a form of evolution. [...] Language seems to 'evolve' by non-genetic means, and at a rate which is orders of magnitude faster than genetic evolution. Cultural transmission is not unique to man. The best non-human example that I know has recently been described by P. F. Jenkins in the song of a bird called the saddleback which lives on islands off New Zealand.

Posteriormente, Susan Blackmore, en la senda de Dawkins, dedicó todo un libro a esta teoría. En *The Meme Machine*, explica que (BLACKMORE):

When I say 'imitation' I mean to include passing on information by using language, reading, and instruction, as well as other complex skills and behaviours. Imitation includes any kind of copying of ideas and behaviours from one person to another. So when you hear a story and pass on the gist to someone else, you have copied a meme.

No es baladí insistir, como Nietzsche en el paso de *Humano, demasiado humano* citado algunas páginas antes, en la inevitabilidad de la metáfora para el conocimiento para las ciencias:

La importancia del lenguaje para el desarrollo de la civilización se debe a que el hombre ha colocado en él un mundo propio al lado del otro, habiendo considerado que esta posición era lo bastante sólida para desde ella sacar de sus goznes al resto del mundo y adueñarse de él.

Pero no es menos importante, al menos desde una perspectiva evolutiva, redefinir los usos lingüísticos, provocar la duda, inducir en crisis, cambiar los paradigmas o, en expresión nietzscheana, transmutar valores. No sólo para el desarrollo o progreso científico y técnico, como para la búsqueda de formas sociales y costumbres, si no igualmente desarrolladas (concepto problemático), por lo menos más amables. Como escribe Dunstan Martin (DUNSTAN MARTIN 1975: 309):

No defence is required for rejecting or redefining the usages of ordinary speech. The english language is not the exclusive repository of the world's wisdom, and I make no apology for not consulting my dictionary on this occasion, as so many modern philosophers do; for dictionaries are not compiled by the Spirit Albion, or even by the Spirit of the Ordinary Man. [...] Progress only comes about in one way: by redefining, by adding to and altering our previously unconsidered assumptions.

Será ésta la acción de la *poiesis* grotesca, en una u otra materialización; desde la parodia hasta el grotesco esperpéntico: criticar, redefinir, alterar convicciones o discursos automatizados, mecanizados. También se necesita, para ser humano, poner en duda el canon, los dogmas, las representaciones heredadas sin reflexión: se trata de una cuestión (si se quiere, de un compromiso) como especie.

Pues, además, y como escribió el Nietzsche de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (NIETZSCHE 2012: 29):

Todo lo que eleva al hombre por encima del animal depende de esa capacidad de disolver una figura en un concepto. En el ámbito de esos esquemas es posible algo que jamás podría conseguirse bajo las primitivas impresiones intuitivas: construir un orden piramidal por castas y grados; instituir un mundo nuevo de leyes, privilegios, subordinaciones y delimitaciones, que ahora se contraponen al otro mundo de las primitivas impresiones intuitivas como lo más firme, lo más general, lo mejor conocido y lo más humano y, por tanto, como una instancia reguladora e imperativa.

También hay que reconocer, por otro lado, que «el endurecimiento y la petrificación de una metáfora no garantizan para nada en absoluto la necesidad y la legitimación exclusiva de esta metáfora». Según Nietzsche, la «petrificación», esto es, la fosilización de una metáfora, no puede servir para garantizar la obligatoriedad y la existencia legítima de esa misma metáfora. Hay que aclarar que la «petrificación» o «fosilización» la entendemos desde varias perspectivas desde la que se considera una construcción que, debido a la repetición y consiguiente reconocimiento de su existencia, se acepta como algo legítimo y se la acepta desde un conjunto comunitario de individuos. Siguiendo con el Nietzsche de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (NIETZSCHE 2012: 34):

Ese impulso hacia la construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no se puede prescindir ni un solo instante, pues si así se hiciese se prescindiría del hombre mismo, no queda en verdad sujeto y apenas si domado por el hecho de que con sus evanescentes productos, los conceptos, resulta construido un nuevo mundo regular y rígido que le sirve de fortaleza. Busca un nuevo campo para su actividad y otro cauce y lo encuentra en el mito y, sobre todo, en el arte. Confunde sin cesar las rúbricas y las celdas de los conceptos introduciendo de esta manera nuevas extrapolaciones, metáforas y metonimias; continuamente muestra el afán de configurar el mundo existente del hombre despierto, haciéndolo tan abigarradamente irregular, tan inconsecuente, tan inconexo, tan encantador y eternamente nuevo, como lo es el mundo de los sueños.

La cuestión es que «ese impulso hacia la construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no se puede prescindir ni un solo instante» no se trata sólo de un impulso esporádico, sino de una necesidad constante para pueda llegar a desplegarse la vida del humano, animal que conoce, que necesita conocer para ser. Aldinhas Ferreira destaca la imposibilidad de evitar las metáforas (ALDINHAS FERREIRA, 2007: 9): «Explanations without metaphor would be difficult if not impossible, for in order to describe the unknown,

we must resort to concepts that we know and understand, and that is the essence of a metaphor – an unusual juxtaposition of the familiar and the unfamiliar».

Pero, entonces, ¿es posible un lenguaje no metafórico, exclusivamente *literal* o no figurado, tanto en las acciones lingüísticas íntimas o familiares como en las actividades científicas?

Lakoff y Johnson, en el «Afterword» añadido a la edición de 2003, resumen las ideas clave que, en cierto sentido, podemos tomar como respuesta a esa pregunta (LAKOFF, JOHNSON 2003: 272-273):

Abstract thought is largely, though not entirely, metaphorical.
Metaphorical thought is unavoidable, ubiquitous, and mostly unconscious.
Abstract concepts have a literal core but are extended by metaphors, often by many mutually inconsistent metaphors.
Abstract concepts are not complete without metaphors. For example, love is not love without metaphors of magic, attraction, madness, union, nurturance, and so on.
Our conceptual systems are not consistent overall, since the metaphors used to reason about concepts may be inconsistent.
-We live our lives on the basis of inferences we derive via metaphor.

Esta teoría de la metáfora que abarca todas las dimensiones cognitivas del ser humano no habría tenido, según sus autores, la extensión o penetración apropiada, porque es (LAKOFF, JOHNSON 2003: 273):

inconsistent with assumptions that many people in the academic world and elsewhere first learned and that shaped agendas they still pursue [...] If conceptual metaphors are real, then all literalist and objectivist views of meaning and knowledge are false. We can no longer pretend to build an account of concepts and knowledge on objective, literal foundations.

Y, lógicamente, las implicaciones políticas de este desvelamiento de la estructura metafórica de doctrinas, cuerpos legales, creencias ideológicas, con sus códigos ético-morales de valores y conductas, posibilidades e imposibilidades, no resultan amables para figuras y sectores sociales hegemónicos (que son, al fin y al cabo, quienes tienen la potestad de la financiación de las ciencias sociales y humanas, así como de las demás ciencias). Oímos harto frecuentemente a tribunos – *líderes* – cuyas palabras difunden y extienden los medios de masas y que manejan sistemáticamente expresiones como «el sentido común» o «las cosas

son como son», «la verdad es muy simple», «a las cosas hay que llamarlas por su nombre», «la verdad es la verdad, la diga Agamemnon o su porquero», «al pan, pan y al vino, vino» y demás sanchopanzadas repetidas cotidianamente.

A pesar de lo cual Lakoff y Johnson, en «Applications of Metaphor Theory» (LAKOFF, JOHNSON 2003: 267-272), insisten en demostrar (con éxito innegable) la extraordinaria y amplia presencia de la metáfora en varios discursos científicos, académicos, institucionales (a los cuales, con todo, se les atribuye, sin embargo, el supuesto doble atributo de la objetividad y de la literalidad, con los que funcionan inconscientemente como vehículos de una ficticia neutralidad ideológica): los estudios literarios; la política, las leyes y los asuntos sociales; la psicología; las matemáticas; la lingüística cognitiva; la filosofía. La metáfora y la tendencia a constituir y desarrollar sistemas de ideas estructurados por narrativas, o relatos – mitos – y que resultarían, en un análisis riguroso, inconsistentes. Al menos si les aplicáramos implacablemente la lógica de la que se revisten para apropiarse del prestigio de la coherencia. Pero es así como se nos aparecen. Tal como la historiografía de masas ficcionaliza, narrativizando, fingiendo objetividades, equidistancia, neutralidad.

Sobre esta extensión del pensamiento metafórico y mítico, Mac Cormac se extiende con las siguientes palabras (MAC CORMAC 1985: 229):

I devoted a chapter in *Metaphor and Myth in Science and Religion* to the relationship between metaphor and myth, arguing that all myths arise from metaphors (usually basic metaphors). I claimed that by forgetting that theories presuppose basic metaphors and thereby by taking theories literally, both scientists and theologians create myths. Only by recovering the metaphorical and hypothetical status of the theory could one avoid myth making.

Volviendo al *incipit* de nuestra disertación: al preguntarnos sobre el sentido o los sentidos de procurar desmetaforizar el lenguaje en las ciencias sociales y humanas, o de descanonizar la metáfora, aunque para ello haya que remetaforizar o recanonizar, leemos en el estudio de Dunstan Martin (1975: 230):

Is there an ethics of metaphor specifying how metaphor should be used? Is metaphor so distinctive a cognitive process as to warrant its own normative ethical theory? [...] When a poet suggests a possible new conception, we usually know that this metaphor is a speculative possibility and not an actuality because it is poetry. But when a scientist suggests a possibility, do we have the same awareness of the

status of the metaphor? Or when politicians create metaphors, do they have the responsibility of using epiphors [expresión] rather than diaphors [sugestión]?

Recordamos, por su interés en este punto, las palabras ya citadas del autor del *Crepúsculo de los ídolos*: « el endurecimiento y la petrificación de una metáfora no garantizan para nada en absoluto la necesidad y la legitimación exclusiva de esta metáfora. » Sin embargo, como leemos en *Tirano Banderas*, « La plebe de todas partes se alucina con metáforas ». Por eso es la metáfora –y los símbolos, y los mitos- una herramienta de control, de manipulación comunitaria del individuo, de primer orden. Para ello, es imperativo canonizar la metáfora y su narratividad, dogmatizándolas y canonizándolas.

El humor tiene el poder de desencajar metáforas en torno a las cuales se articulan conceptos e ideologías. La potencia de deconstruir y de descolocar el dogma. Tal como permite desplegar una desconfianza escéptica, librepensadora (en oposición a la ingenuidad crédula y gregaria), y componer una contrarrepresentación de las metáforas dogmatizadas, del símbolo petrificado, de los mitos oficiales que se expanden y fijan a través de mimesis canonizadas.

A modo de conclusión

Tenemos, así, los razonamientos necesarios para nuestro argumentario, que fundamenta todo proceso de representación lingüístico en mediaciones de tipo metafórico, y las representaciones en las creencias (sistemas de valores comunitarios e individuales). Éstas se consolidarían y conservarían – desde un enfoque biológico – gracias, entre otros factores, a la importante función del dogma: canonizar la metáfora naturaliza la contingencia de las representaciones simbólicas. Estas representaciones simbólicas son las de las doctrinas religiosas o guerreras, en armonía narrativa en los mitos, los modelos comunitarios, los sistemas ideológicos y estéticos (las poéticas).

La necesidad, para toda vida humana, de representarse lo real, que es en sí inaccesible, se realiza en primera instancia mediante el lenguaje. Éste es fundamentalmente metafórico y productor de metáforas: toda representación lingüística es metafórica, todo lenguaje metaforiza.

En su texto sobre «La ficción de la justicia», con el que contribuye a la edición española de la *Bentham's Theory of Fictions* (1843), y a propósito de Vaihinger, Manuel González Piñeiro señala que (PIÑEIRO 2005: 30):

Vaihinger (1935) propone un repertorio de ficciones científicas, legales, monetarias, políticas, estéticas, geográficas y psicológicas que utilizamos para darle contenido a nuestras vidas. Para Vaihinger todo aquello que no es experiencia desnuda y pura es ficción. El hombre no puede quedar satisfecho de la sola sensación bruta y por eso se crea ciertas ficciones, como la libertad o la inmortalidad, útiles en la experiencia del mundo. Consciente o inconsciente, lo ficticio ofrece la ilusión de satisfacer las exigencias más profundas del hombre. En consecuencia, se actúa como si las ficciones fueran realidad. Por tanto, no sólo cuentan las ficciones creadas por la cultura científica. También valen las creadas por la religión, la moral y la Economía, como útiles y valiosas, sin las cuales el pensamiento, la sensibilidad y la acción se disolverían. *Conforme se acentúe su carácter consciente, las ficciones permiten el reconocimiento de realidades no ficcionales y considera que ciertos conceptos (los que designan valores) son ficciones hechas por una proyección de la conciencia.* No se trata de ilusiones ni de alucinaciones. Las ficciones regulan tanto al psiquismo como a la vida moral y social. El ficcionalismo de Vaihinger y las entidades ficticias de Bentham nos hablan de una realidad creada por el pensamiento. [Las cursivas son nuestras]

Al fin y al cabo, la confluencia de textos, reflexiones y argumentos que hemos ido hilando, desde las ciencias lingüísticas, la filosofía del conocimiento, la neurociencia, la biología evolutiva, la sociología, la antropología, indican el papel central de metáfora y ficción en la propia constitución de lo real humano. Como escribe Bentham (BENTHAM 2005: 108), en el segundo capítulo de su obra, cuyo título indica el enorme interés que presenta en el ámbito de este estudio, «Las ficciones psicológicas»:

Es lamentable, por muy indispensable y necesario que sea, que para hablar de las entidades ficticias no haya otra forma que hablar de ellas como si fuesen entidades reales. Esta falsedad inocente, al ser articulada universalmente, y al permanecer universalmente sin ser refutada, es considerada ampliamente como verdadera. Con cada *nombre* que se utiliza, una entidad está asociada tanto en la mente de los oyentes como en la de los hablantes; y esa entidad, aunque en la mitad de todos los casos es ficticia, es en todos los casos susceptible de ser considerada como una entidad real. Hablar de un objeto por su nombre, su nombre conocido universalmente, es atribuirle existencia; a partir de ahí, en una cantidad nada despreciable, se produce el error, el malentendido, la oscuridad, la ambigüedad, la confusión, la duda, el desacuerdo, las pasiones coléricas, la discordia y la hostilidad. Hay más de un individuo que no soportaría oír tranquilamente cómo se refuta la realidad de aquellos objetos de los que está acostumbrado a hablar como *sus derechos*. [...] Se ha considerado la afirmación como una prueba, y cuanto más enérgicas y más numerosas sean las palabras utilizadas, más completa y conclusiva será considerada la prueba.

Y, sin embargo, como escribe Piñeiro (GONZÁLEZ PIÑEIRO 2005: 31), en una reflexión que nos sirve para alinear a Nietzsche con Valle-Inclán y para defender un relativismo que, sin

dejar de deconstruir, siga afirmando la utilidad de ciertos valores, más allá de su carácter relativo o contingente: « En todo caso, se debe afirmar que no todas las ficciones valen lo mismo, que el valor de una ficción se mide por los efectos críticos que es capaz de producir, por las mentiras oficiales que es capaz de desplazar.»

La representación grotesca, como hemos dicho ya varias veces, juega a desencajar, a extrañar, a alienar de sí estas metáforas fosilizadas (en el sentido nietzschiano, complementado por el leguerniano): con ello, puede lograr, a través del humor, de la irrisión, una acción descanonizadora. Descanonizando la metáfora, desplazando mediante lo grotesco los sentidos consensuales (o consensuados). Fue lo que hizo en los años 20 un Valle-Inclán que pasaba del modernismo decadente de 1900 al enérgico gesto expresionista de esos años 20, y ante los horrores de varias guerras civiles (carlistas), coloniales (ultramar, el Rif), y, sobre todo, de la Primera Guerra Mundial (*La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, 1917). Con el programa estético de representación grotesca que bautizó como *esperpento*, el demiurgo del esperpento procedería a su descanonización personal de la mimesis subyacente a los discursos de los poderes oficiales. Algo que, a su manera, con un carácter análogamente grotesco, esperpéntico y nihilista, logrará también el escritor portugués António Lobo Antunes, descanonizando las metáforas y la mimesis identitaria oficial portuguesa, de un cierto Portugal, en su novela grotesca, esperpéntica, *As naus*.

Capítulo II. Grotesco, grotescos: ortomímesis y heteromímesis

II.1. Lo grotesco, categoría estética y cognitiva

lo grotesco se entiende mejor por lo que hace, no por lo que es. Es una acción, no una cosa –más un verbo que un nombre-. [...] Lo que mejor hace lo grotesco es la acción o, más bien, jugar con las cosas. Como imágenes visuales, las imágenes fluyen: pueden ser aberrantes, combinatorias y metamórficas. Este fluido visual es necesario, pero no suficiente en sí mismo para definir lo grotesco, porque en su fuero interno, lo grotesco es algo generado culturalmente. Lo grotesco aparece al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es «conocido», «propio» [...]

Frances Connelly (2012: 25)

«Toda verdad es simple.» ¿No es esto una mentira doble?

F. Nietzsche (1888)

Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo sublime.

Oliverio Girondo (1922)

Estas tres citas se completan entre sí y nos servirán como umbral de la segunda parte de nuestra exposición y análisis. A partir de las palabras de Nietzsche, quien puso en tela de juicio, por un lado, la noción de *verdad*, incluso como hipótesis, y por otro lado la idea de que puedan existir hechos o realidades simples, esto es, que, al contrario, toda realidad es compleja, compuesta, heterogénea, producto de perspectivas. El ser humano es en enorme medida resultado de la cultura, que como sistema social y socializador determina los límites entre lo aceptable y lo obsceno o tabú, los márgenes que condicionan acciones e ideas, interpretaciones, códigos morales y poéticas. Desde nuestro punto de vista, es más que estrecha la conexión entre las poéticas de la representación artística y el establecimiento de códigos morales o éticos (que, como hemos dicho antes, no distinguiremos aquí). De ahí que conceptos sentimentalizados, o sentimientos conceptualizados –prejuicios, según ironiza el poeta bonaerense en la cita en epígrafe- como el de lo sublime, lo feo o lo bello, lo trágico, lo cómico, o en la reflexión de Frances Connolly la categoría de lo grotesco, se inscriban en determinados límites marcados por poéticas.

Como hemos visto en el primer capítulo, el concepto fundamental al aproximarnos teóricamente a lo grotesco literario es el de representación. La representación, en literatura, se concreta en la noción de mimesis y en su mutación, o posición, dentro de las poéticas occidentales.

La recepción, o construcción del sentido de la representación literaria, por parte del lector y de la comunidad de lectores, es otra cuestión que tenemos que articular con la anterior. En ella, a su vez, se combinan los conceptos de realismo, la adecuación de la representación al objeto representado, la idea de verdad y las funciones sociales (o la *utilitas*) del arte.

Como escribe Darío Villanueva, en *Teorías del realismo literario* (VILLANUEVA 2004: 29), «el problema epistemológico fundamental de la relación entre el arte y la realidad – es decir, la vertiente más genuinamente teórica de la cuestión realista y mimética» está en la base de los usos de conceptos como *realismo* o *mimesis*, de su aplicación en el análisis y en las interpretaciones de textos.

Al problematizar las teorías del realismo literario, afirma Darío Villanueva (VILLANUEVA 2004: 123), aludiendo a Wolfgang Iser, que:

los textos literarios no remiten a la realidad contingente como tal, sino a modelos o conceptos de realidad en los que las contingencias y complejidades han sido reducidas a una estructura significativa, entendida como pinturas o sistemas del mundo.

Lo grotesco debe definirse con relación a un sistema poético en el que domina una noción mimética de representación artística de la realidad. Son esos modelos o conceptos de realidad en los que se apoya dicho sistema mimético los que determinan según qué parámetros podamos considerar los grados de *objetividad* o de *realismo* de la representación. Y aquí tomamos la noción de *realismo*, como hacemos con otras categorías literarias, en un sentido que trasciende la escuela literaria así autodenominada. Escribe Darío Villanueva (VILLANUEVA 2004: 27–28): «el realismo rebasa los límites de un determinado período o escuela, como lo fueron la francesa y las demás europeas decimonónicas hasta sus prolongaciones contemporáneas, precisamente porque es una constante de toda literatura (y de otras artes)».

Constante o invariante literaria, por lo tanto. Tenemos, pues, que describir lo grotesco desde la biografía del término hasta una interpretación de la evolución de las concepciones poéticas occidentales a partir de paradigmas clásicos (Aristóteles, Horacio, el «Longino»), pasando por la primera crisis de aquéllos (el barroco) y llegando hasta la sustitución, o el desplazamiento, de lo clásico por lo contemporáneo (segunda gran crisis que cabe situar en los siglos XVIII y XIX: racionalismos, romanticismos, simbolismos). Llegaremos, así, a las vanguardias y a su extensión posterior.

Cabe salvaguardar el relativo escepticismo que conviene mantener, en todo tiempo y en la medida de lo posible, respecto a las etiquetas periodológicas: pero por conveniente metodología asumiremos dichos términos en la medida en que se corresponden con las clasificaciones y paradigmas de representación de nuestro contemporáneo tiempo histórico. No es el asunto de esta tesis, pero también debe ser objeto de problematización este ámbito.

Nuestra pregunta sería la siguiente: ¿qué mutaciones en las poéticas se han ido desarrollando desde el barroco, subvirtiendo progresivamente el paradigma trágico-épico? ¿Cómo lo ridículo, lo feo, lo bajo, lo procaz o escatológico, tanto en Rabelais como en Cervantes, por ejemplo, y, antes de ellos, en Boccaccio y en las cantigas de Escarnio, y antes en

Petronio o en los comediógrafos antiguos, se ha ido integrando y consolidando en un canon que desde paradigmas clásicos siempre ha jerarquizado géneros y temas, situando *lo solemne* en la cumbre de los modos de representación? Pues lo cierto es que la sátira y su género épico o contraépico (la picaresca) es una línea de representación literaria que coexiste en las literaturas occidentales por lo menos desde su mítica fundación homérica. Habrá que recordar nuevamente que los fenómenos literarios se producen en contextos condicionados, en mayor o menor medida, por múltiples procesos y estructuras materiales, como las relaciones de autoridades y poderes intelectuales, militares, religiosos... El canon ha establecido, *de iure* y *de facto*, la gran épica solemne como el modo superior de representación de las literaturas clásicas: *Ilíada*, *Odisea*, *Eneida*. Porque, ¿en qué razones textuales, literarias, se puede fundamentar y sostener la adscripción de la novela picaresca *Satyricon*, de Petronio, a un lugar marginal, curioso, casi residual?

Como bien expresan las palabras de la cita de Frances Connelly, lo grotesco se produce como resultado de una inversión paródica de paradigmas miméticos solemnes, acordes a las autoridades oficiales. El *Satyricon*, por ejemplo, es una contrarrepresentación de los modelos solemnes de su época: la *Ilíada* homérica, la *Eneida* virgiliana. La novela de Petronio se desarrolla en una estructura narrativa digresiva, deambulante, tal como aquéllas, pero en ésta los personajes (Encolpio y Ascilto) son antihéroes: se presentan, para decirlo de otra manera, como héroes picarizados (o pícaros *heroizados*), que se desplazan en un ámbito cerrado y claustrofóbico, laberíntico – la gran urbe. La Roma escrita por Titus Petronius Niger no es la mítica de antaño, ni la de las navegaciones, la de las tormentas épicas: es la Roma lúmpen, la de las laberínticas cloacas del pomposo e imperial *Senatus Populusque Romanorum*. Una representación literaria que, por su carácter disfórico, sórdido de realidades antiheroicas, vacía de epicidad – de solemnidad – la mimesis oficial del imperio: arte *degenerado* que prueba cómo dos mil años de distancia temporal no anulan ni interrumpen la continuidad de ciertas constantes artísticas. Algo de expresionista tiene esa novela del siglo del (primero) « estadista » y (después) « tirano » Nerón, escrita por un autor que llegó a ser « árbitro de la elegancia » en la corte del emperador, y que conocía bien los entresijos del poder (hasta el punto en que llegó a participar en una conspiración: hecho por el que se suicidó antes de que Nerón lo capturara).

Lo grotesco se define, en primera instancia, como un modo de representación, que como categoría estética asume un alcance transepocal e intergenérico, tal como hace D'Ors respecto a lo *barroco* como categoría perenne: hablaremos, pues, de grotescos latinos, grotescos medievales, grotescos barrocos, grotescos románticos, grotescos posrománticos, grotescos vanguardistas y existencialistas, grotescos posmodernos. Pero, ¿a partir de qué rasgos se define lo grotesco? Veamos las principales teorías contemporáneas, antes de pasar a nuestra pregunta previa, en el punto 2.1: ¿qué ha ido cambiando en las poéticas occidentales para que lo grotesco se sitúe, ahora, en el centro del sistema literario?

Dos nombres clave, fundacionales, de la crítica literaria contemporánea en torno a lo grotesco, son el de Wolfgang Kayser (1906-1960) y el de Mijaíl Bakhtin (1895-1975). La aparición de sus teorías, opuestas, parece significar a primera vista que el crítico alemán se anticipó al ruso en la atención concedida al fenómeno de lo grotesco. Las fechas clave son, para Kayser, 1948 y 1957, y 1965 para Bakhtin. Sin embargo, el teórico de la «imaginación dialógica» ya estaría trabajando en torno a su rentable concepto de «carnavalización» en los años cuarenta. Por ello, no vale la pena anteponer el uno al otro: además, porque como hemos escrito sus teorías son muy diferentes. De hecho, podríamos considerarlas antagónicas si no se refirieran a esferas muy distintas de análisis (grotesco *popular*, medieval, frente a grotesco moderno y contemporáneo, no precisamente *popular*). En nuestro caso, combinaremos ambas teorías: por un lado, el bakhtiniano concepto de carnavalización, por otro el de *unheimlich* –o desasosiego– de Kayser.

Los ejes temáticos de la teoría de Wolfgang Kayser son los siguientes: una poética de la modernidad asociada a lo grotesco; la dimensión filosófica (incluso ontológica) de lo grotesco, su tesitura ética y el aspecto negativo (*lebensangst*), lo grotesco como *nihilismo*; lo grotesco como fenómeno cognitivo que, por lo tanto, está conectado con la percepción (en términos narratológicos, la recepción); lo grotesco como efecto: el desasosiego (*unheimlich*). Kayser, que como veremos parte en lo esencial del romántico Jean Paul Richter, al tiempo que establece un repertorio de recursos y técnicas que confluyen en la representación grotesca, ve en lo grotesco una alienación o enajenación del sujeto respecto al mundo, una disociación del ser respecto a sí mismo. La primera aproximación del crítico a este tema surge en *Interpretação e análise da obra literária* (introdução à ciência da literatura), 1948, libro escrito

durante una larga estancia en el Portugal del *Estado Novo*. Aquí, afirmaba que lo grotesco (KAYSER 1985: 426-427):

como conceito estético tem sofrido até hoje da ligação ao burlesco ou ao baixo-cómico, quer dizer, não soube apreender exactamente os fenómenos correspondentes. No grotesco o mundo alheia-se, as formas distorcem-se, as ordens do nosso mundo dissolvem-se (já na ornamentação grotesca se misturam os reinos do inanimado, das plantas, dos animais e dos homens; mais tarde os motivos directos da configuração grotesca são as marionetas, os bonecos de cera, ou então os loucos, os sonâmbulos, e sempre também animais (mais que animalescos), um mecanismo medonho parece ter caído sobre as coisas e os homens. O decisivo é que este alheamento do mundo nos rouba o terreno de debaixo dos pés e não consente qualquer interpretação de sentido; qualquer *pathos* ou qualquer apelo à compaixão pelas vítimas poria em perigo o grotesco, e o traço duro e frio é tão característico de Bosch e Brueghel e Callot como de Goya, W. Busch, Kubin ou Paul Weber.

Nueve años después, en 1956, Kayser publicó su estudio monográfico, clásico hoy, titulado *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (2010). Aquí, desarrolla una teoría de lo grotesco, al que atribuye una dimensión que deberíamos tomar con reservas por su metafóricidad: la extrañeza o el carácter *demoníaco* – exterior – de esas *potencias* que, según el crítico alemán, intervendrían en el *mundo* para, como en una posesión infernal, enajenarlo de su esencia: «el miedo a las fuerzas oscuras, inquietantes e irreconocibles, que actúan a través de nosotros, haciendo burla de toda búsqueda humana de sentido.» (KAYSER, 2010:156)

En este largo ensayo, como decíamos, Kayser se dedicará al estudio más amplio del tema, aunque con irregular profundidad: sus condiciones de creación, las obras en sí y la recepción de lo grotesco pictórico y literario (pero, eso sí: lo segundo, limitado sobre todo a los siglos XIX y XX, y principalmente a obras literarias en alemán e inglés). Lo grotesco, según su definición, hoy muy conocida, sería el mundo alienado (KAYSER 2010: 309-310)

Lo grotesco es una estructura. Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión que nos ha salido al paso de casi todas las ocasiones: *lo grotesco es el mundo en estado de enajenación*. Pero necesitamos aún alguna explicación más. Porque uno podría definir el mundo de los cuentos de hadas, mirándolo desde fuera, y tal vez podría decir de él que es un mundo ajeno y extraño. Pero no es un mundo enajenado. Porque por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. Lo repentino y la sorpresa son términos que pertenecen a lo grotesco. En la literatura esto se muestra en forma de escena o de imagen en movimiento.

Es muy interesante la asociación de lo grotesco a la percepción, esto es, entenderlo como modo de representación, atribuyéndole así la dimensión cognitiva que es fundamental en nuestra tesis. La representación artística de la existencia humana, *conocida* por el artista como un sentido sin sentido, como absurdo. Conciencia (concretada en representación artística, lúdica), de contradicciones y desajustes entre el individuo extrañado de sí mismo por la civilización, la cultura (KAYSER 1985: 427): «o grotesco – e para o reconhecer basta lançar um olhar sobre a pintura – nada tem de imediatamente genérico, mas é antes uma categoria da percepção, uma categoria da concepção do mundo e da sua configuração».

Para Kayser, por lo tanto, lo grotesco es un modo de representación de lo real, transversal a géneros y a sistemas semióticos muy diversos. Se trata de una noción fundamental en el planteamiento valleinclaniano del grotesco esperpéntico como representación alternativa a las representaciones oficiales (el modo heroico, épico o trágico – modos de *lo solemne*). Cuando se activa, la representación grotesca «[...] pone en solfa nuestro concepto de espacio» (KAYSER 2010:250)

Esta interpretación teórica del fenómeno grotesco contiene implicaciones que lo relacionan directamente con el último sentido que, para nosotros, contiene lo grotesco: o mejor, la representación grotesca de lo real, una realidad percibida –conocida– por el artista de lo grotesco, el creador grotesco, como absurda o desencajada. Precisamente lo que veremos en el Valle esperpéntico y en el también esperpéntico Lobo Antunes (o en las pinturas negras y los grabados de Goya, en la pintura de Gutiérrez Solana, de Otto Dix o de nuestra contemporánea Paula Rego).

Kayser formula una teoría de lo grotesco que, como Bakhtin reconocerá en su estudio sobre Rabelais, es muy adecuada para ayudar a explicar creaciones grotescas románticas y posrománticas. En concreto, aquéllas que revelen, en unos u otros aspectos, la expresión de la crítica nihilista.

El concepto de *enajenación* (o de alienación, para usar la expresión marxista) lo desarrolla Kayser en varios momentos, implícitamente a partir de la idea de representación (*mímesis*) y una concepción que se diría schopenhaueriana, o incluso judeocristiana, de la existencia (en todo aquello que el filósofo alemán tenía de antivitalista): «El terror nos asalta

con rigor precisamente porque se trata de nuestro propio mundo [...] No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida.» (KAYSER 2010:310):

El terror nos asalta con rigor precisamente porque se trata de nuestro propio mundo, de manera que la confianza que depositábamos en él no resulta ser más que una apariencia. Simultáneamente tenemos la sensación de que no podríamos vivir en ese mundo de repente transformado. No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida. Y a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo. Desde la ornamentación renacentista hemos asistido a la plasmación de procesos perdurables de disolución: la mezcla de ámbitos y reinos bien distinguidos por nuestra percepción, la supresión de lo estático, la pérdida de identidad, la distorsión de las proporciones “naturales”, etc. Y en la actualidad se han sumado a aquellas otros procesos más de disolución: la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, el derribo de nuestro concepto de tiempo histórico. (KAYSER 2010:309-310)

Muy matizables, qué duda cabe, todas estas afirmaciones. Habría que ver según qué caso, según qué circunstancias, es adecuado postular una relación de lo grotesco con el «pánico ante la vida». Por ejemplo: no reconocemos en el grotesco esperpéntico ese *pánico ante la vida* que Kayser preconiza. Tampoco en la obra de Lobo Antunes: la destructiva burla generalizada de Valle y de Lobo Antunes no deja de dirigir los dardos de su sátira hacia los discursos culturales dominantes denunciando aspectos sociales e históricos que revelan que su rechazo de ciertos aspectos de la vida no implican un temor a la vida, no el «pánico ante la vida», sino con relación a estructuras socioculturales que, éstas sí, producen el absurdo, o el desajuste que el artista percibe desde sus parámetros éticos y estéticos, dinámicas sociales que, por lo tanto, mantienen una presencia constante del miedo entre gran parte de las comunidades humanas.

Lo que sí nos parece que se encuentra muy bien planteado por Kayser es la *perplejidad* ante el absurdo (que no necesariamente «pánico») y la conexión entre la representación grotesca y la *realidad* (KAYSER 2010: 50): «al comprender el asombro como una angustia y perplejidad ante un mundo distorsionado, lo grotesco adquiere una secreta relación con nuestra realidad y una carga de verdad».

La siguiente teoría que marcará los estudios sobre lo grotesco es la que presentó Mikhail Bakhtin en su *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais*, publicado originalmente en 1965. Es una obra que dialoga, desde sus palabras introductorias, con la angustia vital kayseriana. Desde la creencia marxista-

rousseauniana en lo *popular*, como colectividad social unitaria en la que se concentrarían los valores correctos (el vitalismo, la libertad, la justicia, la sabiduría), Bakhtin opone a la visión de Kayser, cargada de misantropías y de desconfianza vital, la celebración de la vida en todos sus aspectos: la *carnavalización* de los discursos y los dogmas oficiales. Dicha oposición sólo lo es en apariencia, pues en realidad lo que hace Bakhtin es matizar la teoría de Kayser: la teoría de aquél serviría particularmente para obras grotescas anteriores al barroco; la del segundo, para gran parte del grotesco posterior, precisamente.

Es muy interesante contextualizar estas dos magníficas obras de referencia. En el caso de Bakhtin, hay que tener en cuenta que éste comienza a trabajar sobre la presencia de elementos populares o tradicionales – no oficiales – en la obra de un escritor señaladísimo de lo grotesco, Rabelais, en un contexto histórico muy complejo (los años de la II Guerra Mundial) y, sobre todo, habiendo sido ya entonces, y siéndolo aún, objeto de la represión del fascismo soviético. En realidad, Bakhtin empezó a reflexionar sobre la representación grotesca carnavalizante algunos años antes que el crítico berlinés: pues era ése el tema de la tesis que presentó en 1941 en Moscú, para ver cómo se le denegaba el doctorado (por sus posturas heterodoxas, en aquel penoso, opresivo contexto de máxima erección represiva del fascismo marxista-leninista-estalinista). Es difícil no ver en dicho estudio un valiente reto, por parte de su autor, al control totalitario de la sociedad soviética de entonces, aunque también, y sin atisbo de contradicciones respecto al sistema del materialismo dialéctico, desde premisas marxistas (BAKHTIN 1984: 7):

The basis of laughter which gives form to carnival rituals frees them completely from all religious and ecclesiastic dogmatism, from all mysticism and piety. [...] In fact, carnival does not follow footlights, in the sense that it does not acknowledge any distinction between actors and spectators. Footlights would destroy a carnival, as the absence of footlights would destroy a theatrical performance. Carnival is not a spectacle seen by the people: they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people. While carnival lasts, there's no other life outside it. During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom. It has a universal spirit: it is a special condition of the entire world, of the world revival and renewal, in which all take part.

Sin embargo, debido a la azarosa (y nada afortunada) vida del genial crítico ruso, la teoría de Kayser llegó antes a los lectores. Ambas teorías presentan dos grandes planos: por un lado, el de la percepción de lo grotesco; por otro, los recursos de la representación grotesca. Es en el primero donde la discrepancia entre Bakhtin y Kayser es mayor. De una

descripción de procedimientos perfectamente complementaria se pasa a una interpretación de sentidos, un análisis del *pathos* de lo grotesco: algo cuya explicación se debe, en última instancia, si no totalmente, sí en parte, a las propias circunstancias personales de cada uno de los críticos.

El concepto de carnavalización es uno de los que más éxito han tenido en la crítica literaria. Según Bakhtin, el espacio y el tiempo de las celebraciones culturales populares – y como caso paradigmático, el carnaval; aunque también considere otras actividades colectivas, comunitarias – serían ámbitos que socialmente habrían amparado la libertad de expresión, cierta igualdad entre los individuos, la visión antidogmática o heterodoxa, la afirmación del vitalismo material (del cuerpo). Lo que para Kayser es miedo o temor ante la vida, causa de desasosiego, desorientación existencial, en Bakhtin es *ambivalencia*: la vida se regenera y presupone la muerte; asumir esto no sería nunca una objeción a la vida y, por lo tanto, la mezcla de elementos incongruentes, lo alto y lo bajo, la salud y la enfermedad, etcétera, funcionará, en la *carnavalización*, como verdadera afirmación vitalista ante discursos institucionales que legitiman políticas contrarias a la vida.

Bakhtin critica con estilo ácido, incluso irritado, el enfoque de Kayser. Según el introductor del concepto de dialogismo aplicado a la teoría de la novela, el carácter «popular» – no institucional, u «oficial» – proporcionaría al carnaval la posibilidad, la legitimidad en cierto sentido, de expresar cosmovisiones no oficiales (extraoficiales, marginales), de liberación con relación a los códigos morales (que lo son siempre por imposición), o bien de ejercer la crítica con relación a los poderes fácticos, las cosmovisiones dominantes.

Se reivindica, así, una representación de lo real que asume la relatividad universal de toda realidad, en tanto construcción, y el devenir como mecanismo material de la existencia – los ciclos, las visiones históricas, diacrónicas, frente a los valores dogmáticos y fosilizados. Los cuales se ven subvertidos e incluso abolidos, aun temporalmente – en el tiempo propio del carnaval –, con todas sus convenciones, jerarquías, costumbres y categorías.

Según Bakhtin, lo grotesco carnalesco permite el reencuentro del ser humano – siendo el «pueblo», para el crítico, arquetipo puro del ser humano, de *lo humano* –, con su «verdad», con su «libertad». Lo grotesco, en suma, permitiría una suerte de insurrección del individuo en lo colectivo y contra el dogma autoritario que representarían las culturas

oficiales, a través, entre otros, de la «degradación» y de la «materialización», que la risa pone en marcha (BAKHTIN 1984: 19-20):

Not only parody in its narrow sense but all the other forms of grotesque realism degrade, bring down to earth, turn their subject into flesh. This is the peculiar trait of this genre which differentiates it from all the forms of medieval high art and literature. The people's laughter which characterized all the forms of grotesque realism from immemorial times was linked with the bodily lower stratum. Laughter degrades and materializes. [...]. The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity.

Dicho carácter *popular*, y por ende no institucional, proporcionaría al carnaval la posibilidad – la *legitimidad* – para expresar cosmovisiones extraoficiales y críticas con relación al poder establecido, dominante: una cosmovisión que reconoce la relatividad universal de toda la realidad, el devenir como fundamento material de la existencia (los ciclos, la visión histórica, diacrónica...) frente a los valores anquilosados, extrahistóricos (erigidos *sub especie aeternitatis* – concepto central en la labor de deconstrucción nihilista de los conceptos culturales llevada a cabo por Nietzsche). Esta conciencia sincrónica, histórica, del carnaval, la armoniza Bakhtin – desde un materialismo ontológico que conserva todavía importantes heces del positivismo decimonónico – con ideas como la de *progreso* o *evolución*.

Lo grotesco, es decir, lo imperfecto, lo inacabado, lo excesivo (Cfr. BAKHTIN, op. cit., c. V: «The grotesque image of the body and its sources») presenta valores ambivalentes. A través de lo grotesco, recurso tradicionalmente vinculado a la comedia (pero presente en diferentes calidades y grados incluso en la épica) se aúnan realidades heterodoxas, dispares... Se logra una confusión genérica, con el consiguiente resultado del escéptico relativismo filosófico, ontológico, moral.

La mezcla de registros garantiza una fusión con *lo otro*. No hay cauces estrechos de posibilidades, de actuaciones, de tipos: todo es posible y deviene continuamente. Se diluyen las fronteras, así como los límites del espacio-tiempo. Téngase en cuenta el relativismo ontológico planteado por Bergson – el tiempo es simbólico –, así como el físico-matemático de Einstein o el psicológico de Freud.

Es innegable, por tanto, la intencionalidad moralizante o ética de la representación grotesca, su aspecto social. Como escribe Frances Connelly, a quien ya hemos citado en

epígrafe y comentado, y cuyos análisis trataremos con mayor extensión más adelante, en *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego* (CONNELLY 2012: 169):

la imagería carnavalesca provocó la risa estridente, a menudo procaz, en cuanto que se burla y subvierte la convención social, la pretensión individual y las jerarquías de todo tipo. La tensión entre alto y bajo es fundamental en lo carnavalesco: baja lo que es alto y lo revitaliza apropiándose de lo bajo. Opera en el ámbito público y tiene lazos estrechos con el ritual popular, el teatro callejero y la protesta pública. En suma, los temas que aborda lo carnavalesco son a menudo más sociales y éticos que estéticos.

Todas las reflexiones posteriores sobre lo grotesco dialogan, en una u otra medida, con las teorías de Kayser y Bakhtin.

Geoffrey Galt Harpham, en *On the Grotesque. Strategies of contradiction in Art and Literature*, aportaba en 1982 otros enfoques muy relevantes para nuestra perspectiva. Manteniendo la idea de que lo grotesco presenta varias e intensas dificultades de definición, recoge y amplía las anteriores teorías, extendiéndolas con enfoques cognitivos, lingüísticos y antropológicos e incluso psicoanalíticos (como, por ejemplo, la articulación del concepto de tabú con la representación de lo monstruoso, tan propio de lo grotesco). Como leemos en HARPHAM (HARPMAN 1982: 4):

The anthropologist Edmund Leach has proposed a theory of taboo and nameable categories that bears directly on this problem. Leach argues that the physical and social environment of a young child does not contain any intrinsically separate “things”, but is perceived as a seamless fabric, a flow. As its peculiar linguistic status indicates, “grotesque” is another word for non-thing, specially the strong forms of the ambivalent and the anomalous. The mind does not tolerate such affronts to its classificatory systems as grotesque forms present; within an instant of its being exposed to such forms it starts to operate in certain ways, and it is these operations that tell us we are in the presence of the grotesque.

La extrañeza y la pluralidad de interpretaciones (perspectivas) que puede suscitar una imagen grotesca estaría en concordancia con la expresión (crítica) de lo demoníaco, lo monstruoso familiar, cotidiano, el (kayseriano) concepto del mundo alienado, enajenado. Todo esto, a través de la metáfora y de la paradoja, que generan indefinición, indeterminación. Según Harpham (HARPMAN 1982: 3):

When we use the word “grotesque” we record, among other things, the sense that though our attention has been arrested, our understanding is unsatisfied. Grotesqueries both require and defeat definition: they are neither so regular and rhythmical that they settle easily into our categories, nor so unprecedented that we do not recognize them at all. They stand at a margin of consciousness between the known and the unknown, the perceived and the unperceived, calling into question the adequacy of our ways of organizing the world, of dividing the continuum of experience into knowable particles.

Por todo ello,

The word designates a condition of being just out of focus, just beyond the reach of language. It accommodates the things left over when the categories of language are exhausted [...]

Importantísima, la atención que el autor concede al efecto grotesco: la categoría de lo grotesco atañe más a la recepción, a la percepción, a la organización y el enfoque de datos de lo real, que a objetos en sí. Es el tratamiento artístico – de un Goya, de un Valle, de un Lobo Antunes – lo que produce la percepción en el lector de que *la realidad descrita* es grotesca en sí. Sin embargo, no hay objetos grotescos: lo que existen son representaciones grotescas, que producen un efecto crítico determinado. Lo cual no quiere decir que no haya un repertorio de objetos cuya combinación se preste más fácilmente que otros a suscitar efectos grotescos. Pero lo grotesco es en gran medida un acto de recepción que presupone un horizonte de expectativas mimético clásico. El concepto de lectura ingenua es, por tanto, una consecuencia teórica de lo previo: tanto de lectura de la multiplicidad de lo real como de lectura de representaciones artísticas de esa realidad.

Para el lector ingenuo, será la discordancia que percibirá entre una realidad que desde su ingenuidad considera *simple* (las cosas son *lo que son*: el sentido común), confiándose en que esa realidad es *la realidad-en-sí*, y, por otro lado y *como* desencajada de aquélla, su representación grotesca. Como afirma Harpham al final del primer capítulo de su obra, «Formation and deformation» (HARPHAM 1982: 11): «the sense of the grotesque arises with the perception that something is illegitimately *in* something else.»

Otra dimensión nueva que aportaba Harpham en su estudio es la incorporación de la noción de *crisis de paradigmas*, del filósofo de la ciencia Thomas S. Kuhn. El modo de representación grotesco tendería a ocupar un espacio más señalado en momentos de cambio

sustancial en la historia de las mentalidades, de los pensamientos, en épocas llamadas *de crisis*: por ejemplo, en el caso del barroco, o en torno a 1900, en la aurora de las vanguardias.

Otro estudio interesante que hemos tenido en cuenta es *Fiction of the Modern Grotesque*, de Bernard McElroy (1989). Intenta ser menos totalizante que Harpham, como de hecho indica su título: más concretamente, se ciñe a las obras de Kafka, Joyce, Grass y Pynchon. Sin embargo, señala el carácter universal de las representaciones grotescas y su dimensión cognitiva: lo grotesco presupondría una intuición previa del mundo, anterior a su representación. Destaca el *pathos* de lo grotesco contemporáneo, su agresividad existencialista ante lo humano percibido como monstruoso o absurdo. Este crítico afirma que (MCELROY 1989: 185):

To give form to the unspeakable has always been a function of the grotesque. Its enduring power resides in man's capacity for being fascinated by the monstrousness that besets him. As for twentieth-century man, a sense of powerlessness in the world without, a fear of collapse of the psyche within, the premonition that the present culture, the only home afforded him, has already embarked irreversibly on the path to some hideous or merely ludicrous demise – these are the spawning grounds of his monsters. He proceeds to play with them, to make them grotesquely dance.

Hay algo que nos interesa, además, en sus consideraciones sobre lo grotesco contemporáneo, que se enlaza con el desasosiego de la teoría de Kayser, pero al que reconoce una sensibilidad hacia lo humano que resulta más apropiada para abarcar adecuadamente *el nihilismo humanista* del esperpento valleinclaniano, por ejemplo. Como ya había observado Harpham (HARPMAN 1982: 184):

In the modern grotesque, we are not invited to ask what might change a man into an insect or a woman into a machine as some kind of comic joke. The attention, rather, is directed to the predicament of the besieged and humiliated self in its struggle with the brutal and brutalizing other.

Hay que reconocer que tanto las ficciones grotescas como las no grotescas compartan temas, esto es, que tanto el realismo como la (llamada) deformación grotesca son cuestión de forma, y que la forma, a su vez, condiciona la percepción del contenido.

McElroy intenta definiciones alternativas a las de Kayser, Bakhtin o Harpham: en primer lugar, lo grotesco nos presenta el mundo como tememos que podría ser (curiosa

definición que, en cierto sentido, es neoaristotélica) y, en segundo lugar, tiene una genealogía mágica (que nos remite al ámbito de la antropología mitocrítica). Con lo grotesco, se representaría la síntesis de lo racional y lo instintivo, o incognoscible.

Para terminar esta introducción, sintetizaremos, a continuación, las principales líneas de la teoría desarrollada por la mayor especialista actual en lo grotesco, a quien ya hemos citado antes. Será su obra nuestra referencia primera ante casos específicos, por lo que tiene de sùmula de los caminos abiertos por Kayser y Bakhtin.

Se trata de Frances Connelly y de su reciente *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego* (2015 [2012]), estudio que parte, en gran medida, de las tesis desarrolladas en la obra de Harpham. Se centra principalmente en la imaginería visual, aunque sin dejar de articularla con lo literario: ejemplo señalado de esta articulación es el de Víctor Hugo.

Su principal objetivo es conceptualizar lo grotesco: problematizar y proponer soluciones. Las cuales, por la misma naturaleza problemática de la cuestión, serán respuestas abiertas a otras preguntas, a otras problematizaciones. Aunque lo contrario – las respuestas o soluciones definitivas- es imposible, como sabemos, a partir de cierto nivel de reflexión en el ámbito de las ciencias sociales y humanas (y sobre esto ya hemos dejado algunas consideraciones en nuestro capítulo primero). Como escribe la autora (CONNELLY 2015[2012]: p. 55):

reescribir una historia de lo grotesco no sustituye las narraciones existentes; más bien, funciona como una especie de perspectiva anamórfica que mina y expande simultáneamente nuestra comprensión del período moderno, rompiendo las nociones convencionales y volviendo a jugar con ellas. Dado que lo grotesco es en sí mismo un liquidador de categorías, debe entenderse que estas modalidades no son entidades absolutas o específicas.

Destaca, pues, la inestabilidad conceptual, la indeterminación o fluctuación semántica de la categoría de lo grotesco. Lo grotesco es, en primera instancia, un efecto, que juega con lo conocido, con lo *ya visto*, lo *ya vivido* (CONNELLY 2015 [2012]: 37): «más que transgredir, rompe límites, los lleva hasta tal punto que tenemos que admitir la contradicción y la ambigüedad de una realidad contrastada».

Por todo ello, y según la crítica (CONNELLY 2015[2012]: 40-41):

Cuando lo grotesco es efectivo fija nuestra atención en un límite existente, haciendo que los contornos de lo familiar y «normal» sean visibles, aunque se entremezclen con lo extraño e inesperado. Como tal, lo grotesco pone las ideas recibidas, las expectativas normales, cabeza abajo, y vuelve las convenciones sociales y artísticas contra sí mismas.

De ahí que sus mecanismos, los recursos que confluyen en su producción, jueguen – literalmente- con elementos, singulares o plurales, de unos u otros contextos (CONNELLY 2015 [2012]: 40-41):

Las operaciones de lo grotesco se abren a lo que describiremos provisionalmente como *Spielraum*, creando un «espacio de maniobras» o «habitación de juegos». Erik Erikson utilizó esta palabra para describir las posibilidades creativas del juego en un entorno humano y cultural (...) *Spielraum* describe exactamente esa región donde los fragmentos del estallido cultural se agolpan en busca de espacio, combinándose de formas inesperadas, y subraya la fuerza creativa que es lo grotesco, que cohabita con la desestabilización y destrucción. Entender lo grotesco como reacción cultural es fundamental [...]

En un intento de superar la oposición entre Kayser y Bakhtin – falaciosa oposición, como también hemos señalado algunas páginas antes – Connelly distingue tipos de representación grotesca. Y es que, siempre según Connelly (CONNELLY 2015: id., ib.):

lo grotesco no puede caracterizarse como un estilo, pues es la interrogación del estilo, un medio para poner en cuestión todos sus preceptos y límites. // De forma similar, no hay determinados temas inherentemente grotescos: más bien, hacen visible una brecha cultural, creando una condición que se percibe como grotesca porque elide diferencias y desestabiliza lo que había sido absoluto e incuestionable.

Esto es: la representación grotesca permitiría la renovación de los enfoques y perspectivas acerca del mundo. La crítica fija su mirada particularmente en dos estilos o sistemas estéticos: el manierista-barroco y el vanguardista (con todos los matices que queramos, después, señalar). Para ello, reafirma aquella noción de cambio de paradigma, de *Las revoluciones científicas*, de Thomas S. Kuhn.

Otro eje temático importantísimo para nuestro estudio, para entender un aspecto esencial del grotesco esperpéntico, es el de la experiencia de la guerra: su honda influencia en el grotesco moderno y contemporáneo.

En último lugar, la ensayista discurre en torno a las reflexiones estéticas que, desde la filosofía, se han realizado en torno a lo sublime y a lo grotesco. Sobre todo a su poca frecuencia: «la sorprendente discontinuidad existente entre lo abrumador de la imaginería grotesca en los siglos XIX y XX y el desinterés de los estudios académicos ante lo grotesco en sí. » (CONNELLY, 2012: 52).

Es verdad, aunque tampoco sería innegable el manifiesto y creciente interés, a lo largo de las últimas dos décadas, por lo grotesco. Por ejemplo, la gran exposición organizada en el Museo Picasso de Málaga *El factor grotesco* (2012/2013), es manifiesta prueba de ello.

Retomamos el planteamiento inicial de esta sección: partiendo de la distinción bakhtiniana entre modos de representación *clásicos* y *grotescos*, como decíamos antes, nos encontramos con varios problemas, que incluyen el hecho de que el concepto de mimesis, en sí, no implicaba la depuración o selección que se fue haciendo, progresivamente, desde Aristóteles hasta el Longino. Pensamos, entonces, que podríamos proponer dos términos que abarcasen unos u otros modos de representación, a lo largo de la historia de las artes. Distinguimos a grandes rasgos, en las representaciones, intencionalmente artísticas o no con toda la variedad de géneros y subgéneros, de unos u otros códigos (el discurso histórico se incluiría, por ende), dos grandes modos:

- modos de representación *solemnes*;
- modos de representación *no solemnes*.

Quisimos, por lo tanto, definir una terminología que nos permitiera denominar estos dos grandes modos de representación de manera satisfactoria.

En el Diccionario de sinónimos y antónimos de Espasa-Calpe (2001, *online*) se ofrecen las siguientes equivalencias o extensiones léxicas para «solemne»: severo, digno, impresionante, ceremonioso, firme, serio, oficial, suntuoso, imponente, majestuoso, protocolario, grave. Se nos hacía difícil hallar posibilidades análogas para lo que queremos decir con modos de representación no solemnes; era deseable dar con un término que indicase más que tan sólo la negación de lo solemne. Quizá modos de representación

heterodoxos fuera una categoría más correcta (y –etimológicamente- más orto-doxa). O, quizá, ortomiméticos y heteromiméticos.

Ante esta dificultad terminológica que se nos planteó, adoptamos provisionalmente, por lo tanto, la división de los modos de representación literaria en a) modos de representación solemnes (u ortomímesis) y b) modos de representación no solemnes (o heteromímesis). Es una conceptualización con la que deseamos agrupar objetos y discursos artísticos muy diversos (no sólo literarios: también representaciones de las ciencias sociales y humanas, no expresamente artísticas pero que también recurren a herramientas o procedimientos retóricos: los discursos periodísticos, los historiográficos...).

En los modos principales de representación solemne u ortomimético incluiríamos, por ejemplo:

- lo trágico
- lo épico
- lo lírico

Por supuesto, tomamos aquí estas categorías en una acepción pura: en realidad, y como de cierta manera asumía Bakhtin, ante obras concretas se dan hibridaciones en grados muy diversos: lo trágico no excluye humorismos o ironías esporádicas, tal como lo épico o lo lírico. Esta es una de las claves de lo grotesco moderno, como veremos: lo tragicómico.

En cuanto a los *modos de representación no solemnes o heteromiméticos* tendríamos los diversos grados o modalizaciones del humor (la ironía, la sátira, la parodia), lo prosaico o vulgar, desde el realismo no heroico a los ámbitos de lo procaz y lo obsceno en general – incluyendo lo siniestro – y, por supuesto, el modo de representación que nos ocupa: lo grotesco. Todos son intercombinables. Por ejemplo, puede haber un heroísmo combinado con la picaresca o la obscenidad. El efecto final, debido a porcentajes en las combinaciones, a las distribuciones léxicas, etc., es lo que determinará que designemos una obra como solemne (ortomimética) o no solemne (heteromimética).

El caso de lo grotesco (y por lo tanto del esperpento) presentaría la particular complejidad de que en él confluyen elementos heterodoxos y elementos solemnes, como lo trágico, que se diluye en aquéllos, sin llegar a desaparecer (e incluso reforzándose con la burla). De hecho, como acabamos de señalar, una clave de lo grotesco moderno es la unión *anticlásica* o *no clásica* de lo trágico y lo cómico: la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (1499), atribuida a Fernando de Rojas, o la *Tragicomedia de Dom Duardos* (c. 1521), de Gil Vicente. Unión heterodoxa respecto a las poéticas clásicas. Por cierto, cópula de lo apolíneo y lo dionisiaco, bajo el tamiz de la parodia, que no sabemos si habrá sido *anti* o simplemente de signo distinto: es difícil conocer hasta qué punto subyace, a ciertos cambios de paradigmas poéticos, una actitud o intención explícitamente contraria (que el prefijo *anti* presupone) o simplemente negativa o alternativa respecto a un paradigma dominante. El prólogo del *Quijote* no nos aclara al respecto: aunque su acción literaria sea vehementemente *no* clásica. No ignoramos que el mismo concepto de lo clásico es una construcción posterior a ciertos períodos clásicos, que selecciona ciertas obras y paradigmas, soslayando otras (esta es una de las inferencias manifiestas de la tesis nietzschiana sobre *El nacimiento de la tragedia*).

Ejemplos de la oposición conceptual entre lo solemne y lo no solemne serían las ya citadas obras clásicas de *La Eneida* y del *Satíricon*. O las cantigas de Amor y de Amigo frente a las de Escarnio y Mal decir. O el poema épico de Luís de Camões *Os Lusíadas*, frente a la *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. O el *Lazarillo de Tormes* o el *Quijote* frente al *Amadís de Gaula* o la *Demanda do Santo Graal*. Así, usaremos las nociones de ortomímesis y heteromímesis, que corresponden a las posibilidades de las representaciones oficiales y a las de las contrarrepresentación. En cualquier caso, la cuestión de la mimesis es central en nuestro argumento.

Sintetizando: al referirnos a *mímesis* y al acotarla con un adjetivo que pudiera resultar algo pleonástico, *mímesis clásica*, asumimos unas características principales que han sido transmitidas y fijadas, prevaleciendo en la vasta y no tan homogénea ni coherente tradición grecolatina, simplifícadamente clasificada como *clásica* para los usos de sus diversas postrimerías. Dichas características son los ideales clásicos de belleza: medida, armonía, proporción, simetría, adecuación de lo representado respecto a las posibilidades de representación de un aparato de percepción humano *medio* (desde la pura perspectiva biológica: sobre todo, los sentidos de la visión y de la audición) y, además, geolocalizado (el

mediterráneo: Atenas, el Lacio). Esto, en cuanto a lo que influirá en las técnicas – plásticas, verbales – con las que se llevarán a cabo las actividades de representación artística (con estos mecanismos iniciaremos el capítulo tercero, antes de nuestro análisis).

II.2. De Aristóteles a la *Domus Aurea*: cánones clásicos.

Partimos, pues, de la idea presentada por Bakhtin en *Rabelais and his world* (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, en su versión en castellano), en donde el crítico ruso distingue, *grosso modo*, dos grandes modos de representación, independientemente de géneros o formas o tipos de arte: *el grotesco y el clásico* (BAKHTIN 1984 [1965]: 30):

In the art and literature of past ages we observe two such manners, which we will conditionally call grotesque and classic. We have defined these two canons in their pure, one may say extreme, form. But in history's living reality these canons were never fixed and immutable. Moreover, usually the two canons experience various forms of interaction: struggle, mutual influence, crossing, and fusion.

Esta distinción, aunque a nuestro juicio sea innovadora e importante, no acababa de servirnos totalmente: no para nuestro propósito en esta tesis. Y ello, porque lo grotesco se da también en contextos en los que rigen cánones clásicos.

Nuestra propuesta es distinguir los modos de representación, sancionados y canonizados a lo largo de las épocas por las poéticas. En todo caso, toda conceptualización de lo grotesco se da sobre el fondo de las poéticas de la mimesis clásica.

Fijémonos, antes de ello, en el término grotesco. Comencemos por el principio

Queríamos entender – recordamos – el devenir de lo grotesco, su práctica artística y su reflexión teórica, fijándonos en algunos momentos significativos de su historia. ¿Qué es, por lo tanto, lo grotesco hoy para la mayoría de la gente?

Veamos cómo su vulgarización – popularización – ha desplazado su significado etimológico u original hasta el cuarto lugar de sus acepciones posibles. En la edición del tricentenario del *Diccionario de la Real Academia Española* (23ª, 2014):

Grotesco, ca (Del it. grottesco, der. de grotta 'gruta'): 1. adj. Ridículo y extravagante. 2. adj. Irregular, grosero y de mal gusto. 3. adj. Perteneciente o relativo a la gruta artificial. 4. adj. Arq. y Pint. grutesco (dicho de un adorno). U. t. c. s. m.

Como podemos comprobar, ocurre con este término algo semejante a lo que ha sucedido con adjetivos como *surrealista*, *romántico*, *cínico*, *dantesco*, *maquiavélico*, *platónico*... Se da una *voxpopulización* de expresiones que acaban siendo desvirtuadas a cambio de su uso generalizado entre la comunidad de hablantes del idioma. Es un hecho inevitable y que forma parte de la dinámica evolutiva de las lenguas, pero al cual debemos prestar un cuidado especial desde las humanidades pues – por parte de estudiantes (y no sólo) – suele interferir con la comprensión de ciertos conceptos clave.

Recurramos, entonces, a un diccionario especializado. Por ejemplo, leemos, en el *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, de Guillermo Fatás y Gonzalo Borrás (FATÁS, BORRÁS 2012: 165):

Grotesco. Motivo decorativo a base de seres fantásticos, vegetales y animales, complejamente enlazados y combinados formando un todo. Es un tema propio del Renacimiento y suele estar formado, en su parte superior, por una cabeza o torso humano o animal que se acaba en un juego de plantas o elementos vegetales por abajo, al modo de los que se encontraron en algunos edificios romanos como la Domus Aurea de Nerón.

Así, partiremos de la evolución terminológica-conceptual desde que se acuñara el término, en el siglo XV. Acontecimiento, en la historia del arte, que es el resultado de un mal entendido lingüístico-arqueológico, como veremos a continuación.

La obra que Wolfgang Kayser dedica a lo grotesco demuestra cómo este concepto-categoría artística proviene de las artes plásticas y decorativas – origen del adjetivo sustantivado *grottesco*. No podemos pensarlo sin que acudan a nuestro pensamiento imágenes pictóricas de artistas como el Bosco, Arcimboldo o Goya. Y, ya en el siglo XX, de buena parte de las vanguardias, con destaque hacia el expresionismo y el surrealismo, pero continuando – en la primera línea de los cánones contemporáneos – a través de las obras de artistas tan actuales como Paula Rego, Fernando Botero, Almodóvar, Tim Burton o Quentin Tarantino. Por ello, aunque nuestro objeto de estudio sea el grotesco literario, es de obligado cumplimiento recordar la génesis artística del término: a un tiempo sustantivo y adjetivo, adjetivo sustantivado.

Importante es aclarar un previsible error: la historia del concepto teórico no es la historia del vocablo, ni de su práctica artística. Como hemos dicho antes, la praxis del arte

grotesco es transtemporal y precede en muchos siglos a la aparición de la palabra *grotesco*. Según Mikhail Bakhtin (1984 [1965]: 30–31):

Grotesque imagery (that is, the method of construction of its images) is an extremely ancient type; we find it in the mythology and in the archaic art of all peoples, among them, of course, the Greeks and Romans of the preclassic periods. During the classic period the grotesque did not die but was expelled from the sphere of official art to live and develop in certain „low“ nonclassic areas: plastic comic art, mostly on a small scale [...] comic masks [...]

La historia, hoy ya muy conocida, es la siguiente: a finales del siglo XV se descubrieron motivos decorativos en voga en el siglo I d.C., durante unas excavaciones realizadas por precursores de la entonces incipiente ciencia de la arqueología, en las paredes o muros de las cámaras de la Domus Aurea, el colosal palacio ciudadela de la imperial Roma de Nerón. Estas estructuras arquitectónicas, lógicas (e imperialmente), no tenían nada, en su origen palaciego, que debiera llevarnos a asociarlos con espacios cavernosos. Aunque como habían permanecido soterradas durante siglos, sus descubridores establecieron la analogía cavernosa, *gruttesca* (de *grotta*, en italiano). Los motivos decorativos revelados por la exploración de aquellos investigadores renacentistas del pasado clásico consistían en dibujos que combinaban con fantasía no mimética elementos vegetales, animales y minerales: esto es, fundían o hibridizaban dominios de lo real que son, para el pensamiento sistemático y lógico, incompatibles. Al menos para el método de reflexión filosófica que ha dominado buena parte de la actividad filosófica occidental posterior a Parménides de Elea (n. 530? 515? a.C.) y a Aristóteles (s. IV a. C.), filósofo que dejó sentadas las bases de buena parte de la actividad filosófica occidental posterior. El principio lógico de no contradicción, en primer lugar, derivación o desarrollo de la idea fundamental de la ontología del eleata: el ser es, y el no ser no puede ser. Además, la delimitación y separación de lo real (el ser) en categorías diferenciadas *en-sí*, en sus esencias.

El uso de la palabra *grotesche* (grutescos, en rigor¹⁰), que como vemos surgiera a partir de un mal entendido lingüístico (bien pudieran haberse llamado *palaciegos*, y el concepto de

¹⁰ Como, de hecho, recoge el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, desde su primer *Diccionario de Autoridades*, primer diccionario de esta institución ilustrada (1726-1739). Lo veremos más adelante.

lo grotesco haber dado en una expresión como *lo cortesano*, por ejemplo), está documentado en un texto de 1502, firmado por el cardenal Todeschini Piccolomini, en el cual éste le encarga a Pinturicchio la decoración del techo de la biblioteca de la catedral de Siena con «con esas fantasías, colores y disposiciones a los que hoy día damos el nombre de grotescas (che ogni chiamamo grottesche)» (KAYSER 2010 [1958]: 29). Estas representaciones provocaron un efecto de atracción y rechazo en su época. A un tiempo, conllevaban un carácter innovador, original, y por otro lado, venían a introducir el desasosiego respecto al modelo clásico (apolíneo) que se había heredado del cultivo y la promoción medieval de la tradición grecolatina y que había contribuido tanto (ese modelo apolíneo de lo clásico) a inspirar las concepciones poéticas renacentistas.

Podríamos, hoy día, relativizar tal originalidad. Basta para ello visitar algún claustro gótico, con sus figuras deformes, sus jorobados, los demonios, los seres en los que se hibridiza lo animal, lo humano y lo vegetal... Por ejemplo, algunas de las figuras medievales de cualquier catedral de cualquier lugar, europeo o americano. Como dirá Victor Hugo en un texto que enfocaremos más adelante, lo grotesco «imprime sobretudo seu carácter a esta maravilhosa arquitectura que, na Idade Média, ocupa o lugar de todas as artes. Prende seu estigma na fachada das catedrais, emoldura seus infernos e seus purgatórios sob a ogiva dos portais [...]» (HUGO 2002: 37-38).

Sin embargo, anticipamos que el grotesco medieval, desde nuestra perspectiva, se subordina a una cosmovisión que lo reduce a función moralizante dentro de una cosmovisión teológica y en una arquitectura social teocrática. Al contrario de lo que opinaba Bakhtin, desde su análisis de las fiestas carnavalescas medievales y renacentistas, no creemos que esas imágenes y prácticas del espacio público tendieran, como en el grotesco contemporáneo, a una negación de los valores oficiales; no se negaba el orden legitimado por esos valores oficiales: en todo caso, se trata de una presencia que instala lo absurdo dentro de marcos de mimesis clásica y ante los cuales tan sólo nos quedaría especular, como hipótesis, que fueran vehículos de expresión de heterodoxias.

Esa aparente originalidad, volviendo a nuestro argumento, explica que al abrirse las estancias de la Domus Aurea, en el siglo XV, y al revelarse los *grottesche/grutescos*, la discusión en torno al artefacto pictórico del siglo I d.C. así bautizado en el Renacimiento, se

reactivara, dándose un doble fenómeno: por un lado, la buena acogida, por parte del público y de mecenas (y por lo tanto de muchos artistas), de los grotescos.

Por otro lado, el rechazo rotundo por parte de ciertos medios o niveles de la reflexión y producción cultural: por su antinaturalidad, su ilogicidad, su incongruencia, su improbabilidad o incluso su imposibilidad. Así, la primera reacción estigmatizante de las decoraciones grotescas sale de la pluma de un gran académico anterior a la época de las academias.

Giorgio Vasari, eminente arquitecto, pintor (y primer historiador de la pintura), publicó, en 1550, su gran obra *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Vasari, a quien, entre muchísimos otros méritos, le debemos el término *Rinascita*, rechaza los grotescos. Los denomina «sogni dei pittori», adscribiéndolos, por lo tanto, al dominio de las sombras y de la noche¹¹. Lo irracional, lo inconsciente... Irónicamente, la oscuridad e irregularidad de una gruta se adecua a estas dimensiones o enfoques de lo humano que encontramos en el grotesco contemporáneo.¹² Representaciones *contra natura* que contradecirían los principios clásicos de la verosimilitud, la proporción, la plausibilidad y la armonía, con sus formas monstruosas, *membra disjecta* de un mundo que se nos presenta –y representa- de oficio y costumbre como coherente y organizado, con límites fijos, estables, estáticos. Institucionalizados, en el sentido que le da Paul Ricœur al concepto de *representación institucionalizada de lo real*. En cierto sentido, una representación estática, dogmatizada. Recordamos nuestras consideraciones sobre la metáfora, en el anterior capítulo. Como afirma Manuel Asensi, respecto a Aristóteles, en *Literatura y filosofía* (ASENSI 1995: 31):

Siendo la metáfora un traslado, no queda más remedio que admitir la existencia de lo que antes del traslado estaba estático. Aunque Aristóteles piensa el ser como movimiento, la tarea de la filosofía consiste en detener teóricamente, en la pura contemplación, dicho movimiento.

¹¹ Consideremos aquel título de uno de los *Caprichos* más conocidos de Goya: « El sueño de la razón produce monstruos ».

¹² V. http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf.

Esto es, según Asensi –quien parte de una reflexión sobre las divergencias entre las concepciones platónica y aristotélica de la poesía- la *Poética* aristotélica representaría un «gesto violento», conductor de la poesía «al precio de una servidumbre», el sometimiento del lenguaje literario a la disciplina de la lógica. Y a tal efecto cita a Gadamer (ASENSI 1995: 31):

En efecto, sólo una gramática dominada por la lógica puede distinguir en relación con la palabra un significado propio de un significado trasladado. Lo que constituye el fundamento originario de la vida del lenguaje, la capacidad inventiva y genial de hallar analogías a través de las que las cosas asumen un orden, queda ahora desplazado a los márgenes del lenguaje y reducido al rango instrumental de figura retórica (GADAMER 1977: 496)

Sin embargo, el aristotélico Vasari no hizo otra cosa que actualizar al gran ingeniero militar contemporáneo de Horacio, Marco Vitruvio Polión, «retórico del rechazo» según Rosa de Diego y Lydia Vázquez (1996: PÀG) y, sobre todo, importante teórico de la arquitectura del siglo de Augusto [prob. 80-70 a 15 a.C.]. En su tratado *De Architectura* (libro VII, capítulo V, sobre «La pintura en las paredes»), comenzaba relatando la historia de la dimensión decorativa de la arquitectura, que incluía espacios para la celebración de espectáculos, y aquí Vitruvio, en la línea de Aristóteles, distingue los géneros dramáticos entre «tragedias, comedias o sátiras» (VITRUVIO 1997:180):

Ya desde tiempos antiguos se mantiene la costumbre de pintar también otras estancias, como son las de primavera, otoño y verano, e incluso los atrios y peristilos, utilizando un método muy especial y plasmando diversos objetos. *La pintura es una representación o reproducción de lo que existe o puede existir, como, por ejemplo, hombres, edificios, naves o cualquier otra cosa que se tome como modelo, para ser imitado y representado mediante los perfiles exactos de sus cuerpos.* Los antiguos, que iniciaron su uso en los enlucidos, imitaron las distintas variedades y la disposición de planchas de mármol y posteriormente representaron diversas combinaciones de festones, de plantas y de triángulos. *Siguiendo un proceso evolutivo*, empezaron a representar las formas de los edificios, el relieve de las columnas y el vuelo de los frontones. En espacios abiertos, como son las salas para las tertulias, debido a la amplia superficie de sus paredes representaron los frentes de escenarios, decorados para tragedias, comedias o sátiras. [Las cursivas son nuestras]

Significativamente, adopta una perspectiva que sorprende por su modernidad y que actualmente denominaríamos como evolutiva (*postea ingressi sunt*), tal como acertadamente interpretó el traductor del latín al castellano, y a la que subyace una poética del espacio arquitectónico en la que se refleja el mito de las edades del hombre, que el casi

contemporáneo suyo Ovidio (43 a.C.-17.d.C.) fijó para la posteridad en sus *Metamorfosis*. Y esto, en función del concepto de mimesis aristotélico. Según Vitruvio:

Adornaron los paseos cubiertos, que tienen una longitud considerable, con paisajes y jardines, que imitaban las características de lugares naturales; se pintaban puertos, promontorios, costas, ríos, fuentes, estrechos, templos, bosques, montes, rebaños y pastores. Algunos pintaban incluso cuadros de grandes dimensiones con imágenes de dioses, o bien escenas de *leyendas como la Guerra de Troya o las aventuras de Ulises* por tantos países y otros motivos que sugiere la misma naturaleza; pero sólo en determinados lugares. [Cursivas nuestras]

Vitruvio defiende estos usos del pasado y rechaza la afición contemporánea, los malos gustos del *ahora* (*nunc iniquis moribus*). Es larga la cita, pero necesaria. Sigue, pues, nuestro insigne arquitecto:

Estas representaciones pictóricas, que eran una copia o imitación de objetos reales, ahora son despreciadas por el mal gusto del momento presente, ya que *se prefiere pintar en los enlucidos deformes monstruos mejor que imágenes de cosas reales*: se sustituyen las columnas por cañas estriadas y los frontones por paneles con hojas rizadas y con volutas. Pintan candelabros que soportan como pequeños templos y sobre sus frontones hacen emerger de las raíces muchos tallos con volutas, que absurdamente sirven de soporte para estatuillas sedentes; y también *otros tallos más pequeños que en su parte central poseen figuritas con cabeza humana por un lado y de animal por otro. Todo esto ni existe, ni existió ni puede existir*. Estas costumbres modernas han forzado a que jueces ignorantes nos han hecho despreciar la buena calidad artística, debido a su estupidez, pues *¿cómo puede una caña soportar realmente un techo, o cómo puede un candelabro sostener todos los adornos de un frontón?, ¿cómo un pequeño tallo frágil y delicado puede sustentar una estatua sedente?, ¿cómo pueden salir de unas raíces y de pequeños tallos unas flores por un lado y además unas figuritas con doble rostro?* Muchas son las personas que, observando tales fraudes, no los censuran, sino que muestran su agrado, sin percatarse de si son factibles en la realidad o no. Sus opiniones, ensombrecidas por apreciaciones sin peso, carecen de fuerza para valorar *lo que sí se puede hacer conforme a la garantía que avalan las reglas del decoro. No es posible dar la aprobación a pinturas que no imitan la realidad y, aunque fueran esmeradas y correctas técnicamente hablando, no se deben estimar o apreciar al instante como buenas, a no ser que expresen cierta estructura racional, sin ningún tipo de contradicción con las reglas del buen gusto y del arte*.¹³

¹³ Ceteris conclavibus, id est vernis, autumnalibus, aestivis, etiam atriis et peristylis, constitutae sunt ab antiquis ex certis rebus certae rationes picturarum. Namque pictura imago fit eius, quod est seu potest esse, uti homines, aedificia, naves, reliquarumque rerum, e quibus finitis certisque corporibus figurata similitudine sumuntur exempla. Ex eo antiqui, qui initia expolitionibus instituerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et conlocationes, deinde coronarum, filicularum, cuneorum inter se varias distributiones. Postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiectiones imitarentur, patentibus autem locis, uti exhedris, propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent, ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent a certis locorum proprietatibus imagines exprimentes; pinguntur enim portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores. Nonnulli locis item signorum melographiam habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixes errationes per topia, ceteraque, quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata. Sed haec, quae ex veris rebus

El buen y el mal gusto, el decoro; el pasado (virtuoso) y la actualidad (decadente). Nada nuevo bajo el sol, de hecho. Destacamos en este valioso texto la conexión entre buen arte (digno de aprobación oficial), la verosimilitud o adecuación de la representación a la percepción (sentido) común, y asociada a ésta, la racionalidad o sensatez.

Huelga recordar que este extenso y exhaustivo tratado fue, como se sabe, uno de los más importantes, cuando no el más influyente, en la historia de la arquitectura. Se leyó en manuscrito durante la Edad Media e imprimió en 1486, con lo que su impacto aumentó considerablemente. La extensa cita, que consideramos se justifica por su notable interés en relación con el objeto de nuestra investigación, y porque además con ella se refuerza la intención interdisciplinar de las ciencias sociales y humanas que subyace a esta tesis, demuestra cómo aunque el término *grotesche* no existiera aún, sí existía el objeto de su concepto y reflexiones – aunque de rechazo – en torno a ellas. Al contrario de De Diego y Vázquez, no creemos que fuera un «retórico del rechazo» sino un conservador de las formas clásicas, en un siglo – el de Augusto (63 a. C. – 14 d. C.)- en el que este arquitecto sienta las bases para «la estrecha conexión que habría de establecerse en el futuro entre la arquitectura y los intereses del Estado», preparando «ideológicamente el terreno para los grandes programas constructivos de la Roma imperial» (citamos de la contraportada de la edición de Delfín Rodríguez Ruiz). Además de todo lo que habría de influir, por ejemplo, en la coexistencia del barroco y del neoclasicismo en la Francia del siglo XVII.

Volvamos a Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) y a su definición, clásica (valga la redundancia), de *mímesis*: (ARISTÓTELES 1992: 103):

exempla sumebantur, nunc iniquis moribus inprobantur <Nam pinguntur>. tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae: pro columnis enim struuntur calami striati, pro fastigiis appagineculi cum crispis foliis et volutis, item candelabra aedicularum sustinentia figuras, supra fastigia eorum surgentes ex radicibus cum volutis teneri plures habentes in se sine ratione sedentia sigilla, non minus coliculi dimidiata habentes sigilla alia humanis alia bestiarum capitibus. Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt. Ergo ita novi mores coegerunt, uti inertiae mali iudices convincerent artium virtutes: quemadmodum enim potest calamus vere sustinere tectum aut candelabrum ornamenta fastigii, seu coliculus tam tenuis et mollis sustinere sedens sigillum, aut de radicibus et coliculis ex parte flores dimidiataque sibilla procreari? At haec falsa videntes homines non reprehendunt sed delectantur, neque animadvertunt, si quid eorum fieri potest necne. Iudiciis autem infirmis obscuratae mentes non valent probare, quod potest esse cum auctoritate et ratione decoris. Neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes veritati, nec, si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debet 'recte' iudicari, nisi, argumentationes certas rationes habuerint sine offensionibus explicatas.

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações (μίμησις). Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objectos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira (...) caracteres, afectos e acções (1447 a)

Es la concepción clásica de la representación artística, si la extendemos del ámbito teatral a las demás artes. Implica la plausibilidad y la aplicación de esquemas de coherencia lógica, silogística, a la materia representada. Acciones « elevadas » llevadas a cabo (o sufridas) por personajes «elevados», nobles, solemnes, graves, *barões assinalados*; o, al contrario, acciones vulgares o «inferiores» practicadas por personajes prosaicos, plebeyos. Lo alto con lo alto y lo bajo con lo bajo. Separación de lo patricio y de lo plebeyo, de lo trágico y de lo cómico. Una jerarquización de temas, motivos, objetos, acorde a la ideología oficial y social de la Atenas de la época de Aristóteles: una jerarquía aristocrática que distingue entre géneros o modos de representación y que vincula esa distinción a diferentes *tipos humanos* (ARISTÓTELES 1992: 105, 1448a):

Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole [...] os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores [...] Homero imitou homens superiores; Cleofonte, semelhantes; Hegémon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da *Delíada*, imitaram homens inferiores. [...] Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são [...]

Como confirma Manfred Fuhrmann (FUHRMANN 2011: 97): «La tragedia intenta presentar hombres mejores (como patrón de referencia sirve una vez más la vida de la realidad cotidiana) y la comedia, por el contrario, peores.»

Identificación de lo solemne con el bien (*hombres mejores*) y de lo risible con el mal (*hombres peores*): dándole la vuelta a la tortilla, aunque sin alterar su composición, con esto mismo jugará Valle-Inclán, al enunciar su teoría de las «tres alturas». Esta teoría poética, con la que comenzaremos el tercer capítulo de nuestra tesis, la formuló el creador con palabras que anticipamos ahora y cuya cita extenderemos entonces (VALLE-INCLÁN, 1994: 393-397):

[...] creo hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.

Cuando se mira de rodillas —y ésta es la posición más antigua en literatura—, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. [...] dioses, semidioses y héroes.

[...]

El mundo de los esperpentos [...] es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia.¹⁴

El concepto de mimesis es problemático, esto es: ni fijo, ni estable, como se tiende a creer cuando se simplifica su historia y se lo limita a la Poética de Aristóteles. Como leemos en FUHRMANN (FUHRMANN 2011:133): «El término mimesis se encuentra ciertamente bajo un signo distinto en la *Poética* del que se encuentra en Platón. Esta divergencia resultó indirectamente del hecho de que Aristóteles sometió la ontología platónica, la teoría de las ideas, a una radical revisión.»

Equilibrio, armonía, separación de dominios, de categorías lógicas de representación de lo real: es lo que se fue desarrollando desde la época clásica, aquello que Nietzsche denominó, tan creativamente como con el acierto que se le desee reconocer, *lo apolíneo*. En cierto sentido, y lo anticipamos, habrá una recuperación de Platón en las poéticas del simbolismo y de las vanguardias.

Además, se limita la representación al reconocimiento de formas del entorno (ASENSI 1995: 154): «La mimesis clásica era un proceso debido a la subordinación del hombre a la naturaleza, a una mente cuya actitud esencialmente pasiva sólo le permitía «reflejar» un entorno en el que se encontraba la verdadera o aproximada realidad». Algo que ya hemos visto en el texto de Vitruvio retirado de su *De architectura*.

Tres siglos después de Aristóteles, y en contemporaneidad con Vitruvio, comenzaba así Horacio (65a.C.-8 a.C.) su influyente *Epistola ad Pisones*, red denominada no mucho tiempo después *Ars poetica* y publicada en torno al año 13 a.C.:

¹⁴ En («Hablando con Valle-Inclán de él y su obra». Entrevista de Gregorio Martínez Sierra a Valle-Inclán publicada en el periódico *ABC* el 7 de diciembre de 1928. Recogida en Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*. Edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia, Pre-Textos, 1994, págs.. 393-397).

Si por capricho uniera un Dibuxante
Á un humano semblante
Un cuello de caballo, y repartiera
Del cuerpo lo restante
Miembros de varios brutos, que adornara
De diferentes plumas, de manera
Que el monstruo cuya cara
De una muger copiaba la hermosura,
En pez enorme y feo rematara;
Al mirar tal figura,
?Dexarais de reiros, ó Pisones?
Pues, Amigos, creed que á esta pintura
En todo semejantes
Son las composiciones
Cuyas vanas idéas se parecen
Á los sueños de enfermos delirantes,
Sin que séan los pies ni la cabeza
Partes que á un mismo cuerpo pertenecen.¹⁵

En cuanto a la dimensión moral, o ética, o psicológica de la representación, hay dos ideas principales y que no son necesariamente subsidiarias: la utilidad pública, la utilitas, comunitaria (política) de la obra de arte (o, si no su compromiso con el sistema social, al menos

¹⁵ Humano capiti ceruicem pictor equinam / iungere si uelit et uarias inducere plumas undique collatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne, spectatum admissi, risum teneatis, amici? / Credite, Pisones, isti tabulae fore librum Persimilem, cujus, velut aegri somnia, vanae / Fingentur species: ut nec pes nec caput uni reddatur formae. [en http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_traduccion_esp/obra-visor-din/arte-poetica-de-horacio-o-epistola-a-los-pisones-traducida-en-verso-castellano--0/html/002ee17a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_64.htm].

su acriticismo); y la reverencia o dependencia ideológica respecto a los poderes dominantes (político, económico, religioso), garantía, en cierto sentido, de su mecenazgo y, en definitiva, de un apoyo oficial. Como escribe Fuhrmann (FUHRMANN 2011: 40):

(la ética es, de manera indirecta, constitutiva para el concepto de la *poiesis* (de la poesía junto con la música y la danza): como «poéticas» quiere Aristóteles hacer valer sólo obras que imitan a los hombres en acción (por lo que excluye la poesía didáctica filosófica o filosófica de un Empédocles y otros), dichas acciones sin embargo «son necesariamente buenas o malas» (2 48a 1s.)

En las poéticas clásicas, la utilidad, el principio de utilidad política, está considerado un atributo o cualidad de la obra de arte. Según Fuhrmann (FUHRMANN 2011: 195): en su *Epístola a Augusto*, Horacio «deja claro cómo concebía su actitud y la misión de su profesión en la sociedad. Deja claro que el poeta es *utilis urbi*, «útil a la ciudad».

No debemos, empero, olvidar que el concepto de *utilidad política*, ciudadana, surge en autores que aceptaban y reafirmaban un sistema *político* que incluía, como parte y función esencial para su funcionamiento, por ejemplo, la subordinación absoluta de la mujer y la institución de la esclavitud.

Otro autor importante en la constitución de las poéticas clásicas es el Longino (siglos I-II), nombre que se le da al discutido autor del tratado *Περὶ ὑψους* (*Sobre lo sublime*), que según Manfred Fuhrmann introdujo en las poéticas clásicas la noción de lo sublime. En dicha obra, y según el teórico (FUHRMANN 2011: 268):

El anónimo nombra cinco fuentes de lo sublime:

1. La capacidad de concebir grandes ideas;
2. el *pathos* vehemente, entusiástico;
3. determinados tipos de figuras del discurso;
4. una dicción noble, en las que unas veces importa la selección de términos y otras veces los tropos.
5. una composición de frases en todo momento dignificada y elevada.

Durante el dilatado período que tan groseramente como a la ligera y no sin poca altanería, se denominó y se conoce, por ello, como la «Edad Media» se apreció, mantuvo y

aprovechó todo lo que se pudo de la tradición poética clásica. Esa edad de «tinieblas», sin la cual el a veces algo artificialmente magnificado «renacimiento» no se hubiera dado, conocía parte de los clásicos, conservados, como sabemos, en conventos y monasterios y entre la aristocracia culta. Un ejemplo destacado vendría a ser Alfonso X, «el Sabio» (1221-1284), quien en su *Estoria de Espanna* combina la mitología grecolatina (Hércules, por ejemplo) con la judeocristiana. Además, se refiere a Aristóteles en varias ocasiones.

En una de las obras pioneras de la literatura en lengua castellana, *El libro de buen amor* (1343?), del Arcipreste de Hita (Juan Ruiz), al comienzo (c. 71) del capítulo «Aquí se dize de como segund natura los omnes e las otras animalias quieren aver compañía con las fenbras», evoca al estagirita), en unos versos que no sé si cabría clasificar, en broma o no, como predarwinianos (ARCIPRESTE DE HITTA 1988: 123):

Commo dize Aristóteles, cosa es verdadera:
el mundo por dos cosas trabaja: la primera
por aver mantenencia; la otra cosa era
por aver juntamiento con fenbra plazentera.

Por no referir a Averroes (1126-1198), a su discípulo Maimónides (1138-1204), por ejemplo, o ya los posteriores y renacentistas Erasmo (1466-1536) o León Hebreo (?1460?-1520), para quienes tanto Platón como Aristóteles y demás autoridades clásicas fueron referencias perennes. O, muy destacadamente, Dante, máximo ejemplo del sincretismo clásico-judeocristiano, quien aparte de citar a Homero al principio de su *Vita Nuova* (1293), abre la *Divina Comedia* (1304-1321) con un encuentro entre él mismo y Virgilio, como sabemos. Además, en el canto segundo del *Inferno* se declara que (DANTE 2000: 39):

Fu de l'alma Roma e di suo impero
ne l'empireo ciel per padre eletto:
la quale e 'l quale, a voler dir lo vero,
fu stabilita per lo loco santo
u' siede il successor del maggior Piero,

(foi da alma Roma e do império a haver
lá nesse empíreo céu, por padre eleito:
a qual e o qual, por mais vero dizer,
já destinados são por lugar santo
ao sucessor que Pedro veio a ter)... [Traducción de Vasco Graça Moura]

No es menos baladí el hecho de que su innovador tratado *De vulgari eloquentiae* (c. 1303-1305) lo escribiera en latín y que la lengua de la cultura durante todas las Edades Medias europeas, y hasta rebasados los límites periodológicos del Renacimiento, fuera, precisamente, la lengua del Lacio.

Por lo tanto, las reflexiones, normativas o simplemente descriptivas, de Aristóteles, de Horacio y del Longino alargaron y fijaron la influencia de las poéticas clásicas hasta el Renacimiento. Por ello, al *recobrar impulso*, en los ambientes de la alta cultura quinientista, la representación grotesca, desde la decoración grutesca hasta las burlas de la picaresca y de bufonadas literarias como las de Rabelais, tales objetos producen disonancias respecto a la poética canónica. Como afirma Bakhtin, respecto a la representación de los hechos corporales (1984 [1965]: 28-29): «The concept of the body in grotesque realism [...] is of course in flagrant contradiction with the literary and artistic canon of antiquity, which formed the basis of Renaissance aesthetics and was connected to the further development of art.»

Como ejemplo de concepciones poéticas medievales que se plasman en el Renacimiento (y nos ceñimos, ahora, al espacio ibérico) habría que referir, por ejemplo, los *incipit* y prólogos de obras narrativas, como las derivadas de la materia de Bretaña, las de caballerías (el *Amadís de Gaula*, de los siglos XV-XVI) máximo ejemplo en el espacio ibérico). Otros ejemplos de pervivencia de lo medieval en lo renacentista serían los prólogos de los cancioneros, el castellano de Baena (1445) y el portugués de Garcia de Resende (1516).

Leemos en el *Prologus Baenensis* (ALONSO 2008: 70-71):

Segund que disponen e determinadamente afirman los filósofos e sabios antiguos [...] ordenaron e fizieron de los grandes fechos e fazañas passadas muchos libros, que son llamados hestorias e corónicas e gestas, en las cuales escrivieron e recontaron todos los grandes fechos passados de los emperadores e reyes e príncipes e de los otros altos e grandes señores [...] E acerca d'esto el grand filósofo Aristótil es dice que por quanto todo home de su propia naturaleza desea saber todas las cosas [...]

He aquí, nuevamente, el prestigio de lo clásico grecorromano, y una poética de lo solemne tras la selección de los «grandes fechos» y de los «grandes señores». Algo parecido a lo que, más de medio siglo después, hará el también ibérico Garcia de Resende, al medir el

presente a partir del legado del pasado cultural clásico: Roma, Troya, las «antigas crónicas e estórias». Así, en el Prólogo de su *Cancioneiro Geral* (RESENDE 1994: 81):

Muito alto e muito poderoso Príncipe nosso senhor. Porque a natural condição dos Portugueses é nunca escreverem cousa[s] que façam, sendo dinas de grande memória, muitos e mui grandes feitos de guerra, paz e virtudes, de ciência, manhas e gentileza são esquecidos. Que, se os escritores se quisessem ocupar a verdadeiramente escrever, nos feytos de Roma, Tróia e todas outras antigas crónicas e estórias, não achariam mores façanhas nem mais notáveis feitos que os que dos nossos naturais se podiam escrever, assi dos tempos passados como de agora.

Resulta sumamente interesante, por cierto, comprobar cómo las protoidentidades nacionales que comienzan a estructurarse en el Renacimiento, y que proceden de los señoríos feudales medievales, con sus servidumbres respectivas, se apoyaron y legitimaron, en apropiación, de lo antiguo, de lo clásico grecorromano, ya judeocristianizado.

Importaría, en este punto, recordar un problema que hemos tratado en el capítulo anterior: las poéticas implican una relación entre concepciones dominantes (el canon, desde el poder material: económico, religioso, militar) y modos de representación periféricos o situados en los márgenes. La poética clásica aristotélico-horaciana, en los sentidos que hemos visto, era y es la más adecuada para la institucionalización de la literatura, por un lado, y para la dogmatización (fossilización) de la metáfora. Su influencia se extiende, como hemos visto, desde la época clásica grecolatina hasta el renacimiento y, por lo tanto, el manierismo y el barroco (y hasta hoy día, en realidad: así, los cuentos infantiles; así, las narrativas religiosas; así, las representaciones históricas nacionales). Influencia que procede de una tradición de glosas y comentarios que abarca más de catorce siglos.

Resumimos: los principios dominantes en el canon en el cual se incluye la estructura clásica de la mimesis serían la simetría, la proporcionalidad en términos geométricos (euclidianos), la correspondencia de la representación artística al mundo exterior, la aplicación de la coherencia lógica a la representación, esto es, la conformación de la representación a reglas de orden jerarquizado según el sistema social. Este último principio implica, hasta cierto punto, la delimitación estricta de categorías cognitivas de clasificación de lo real (alto-bajo, grande-pequeño, masculino-femenino, bello-feo, vivo-muerto, noble-vil, héroe-pícaro, animal-humano, etc.). Además, la dependencia social por parte de las artes, con funciones de utilidad o servicio ético, moral, social. La vehemencia, la elevación de las formas, el *decorum*.

Bakhtin opone lo que llama «realismo grotesco» a los «cánones clásicos» y a la «estética de lo bello» renacentista. Tras exponer los parámetros de las poéticas clásicas, afirma que (BAKHTIN 1984: 29):

Such were the fundamental tendencies of the classic canons. It is quite obvious that from the point of view of these canons the body of grotesque realism was hideous and formless. It did not fit the framework of the «aesthetics of the beautiful» as conceived by the Renaissance.

II.3. Nihilismos barrocos, rectificación neoclásica, apertura kantiana

Es en este contexto cultural, saturado de referencias, conceptos y formas clásicas – y desde el prestigio de lo solemne – cuando surge la picaresca, antes incluso del manierismo/barroco (aunque no sea consensual esta interpretación, nosotros creemos que la primera señal firme de la irrupción de la picaresca post-*Satíricon*, en la Península Ibérica, es la *Celestina*, de 1499). Aún y cuando ciertas tradiciones populares medievales (carnavales, goliardos, sátiras) y obras como el *Libro de buen amor* deban constar como líneas a partir de las cuales surgiría, no ex ovo por lo tanto, la picaresca. Y será aquí, durante los siglos XVI y XVII, cuando lo grotesco le ganará espacio a lo solemne, sin llegar a substituirlo, eso sí, aunque instalando la heteromímesis definitivamente en el centro del canon. Hecho a pesar del cual no debemos olvidar la abrumadora presencia de lo clásico y el prestigio de lo solemne. Refiriéndose a Cervantes, en *Literatura y filosofía*, escribe Manuel Asensi (ASENSI 1995: 32-33) que: «Cervantes escribe después de que el Renacimiento considerara las *interpretaciones* (y, por tanto, la heterogeneidad de las lecturas y de las disputas) de la *Poética* [aristotélica] como un código de perfecta poesía, en especial de la epopeya y de la tragedia [...]».

La heterogeneidad de las recepciones, glosas y polémicas de la *Poética* de Aristóteles es un asunto fascinante, pero que aquí no comentaremos, para no desviarnos de nuestros objetivos. Empero, nos recuerda que hay que tener en cuenta siempre los contextos mentales y sociohistóricos en los que obras y reflexiones – palabras, siempre palabras – se producen, sus espacios y tiempos. En este caso, a la apertura geográfica y filosófica que supusieron las expansiones ultramarinas imperiales de Portugal y de Castilla-Aragón, y el inicio de la globalización del comercio y de la cristiandad, hay que añadir, pero siempre en conexión con éstas, la revolución científica de los siglos XVI y XVII. Según Asensi, en su ensayo (ASENSI 1995: 33):

Cervantes escribe, además, en una época en la que se prepara un nuevo concepto de ciencia que de la mano de Galileo, Kepler, Gassendi y Newton llegará hasta su consumación en Descartes: ¿en qué consiste ese «nuevo concepto»? Expuesto de forma breve: consiste en sustituir una consideración cualitativo-eidética del ser por una concepción cuantitativo-mecanicista (J. Hirschberger, 1966). En ésa se consagra un método: el inductivo; y una nueva forma de entender su objeto: no el ser o la sustancia sino la función o la ley física. Por otro lado, son también los días en que Francis Bacon (1561-1626) se aparta de la

concepción aristotélica del saber como contemplación desinteresada y afirma el principio del saber como poder.

Se trata del consabido *totum revolutum* y de la relativización del conocimiento, con la consiguiente fluidez de las reflexiones en torno al ser y a las posibilidades de conocerlo. O, en otras palabras: se abren insospechados cauces al escepticismo relativizador. No es, por lo tanto, caprichosa nuestra afirmación de que lo grotesco empezó a situarse en el centro de la poética occidental a partir de la *crisis* barroca, en la que fue elaborándose una poética paradójica y baciélmica, en la que el ser y el no ser se solapan, en la que se ponen en duda los valores, tras una redefinición de la realidad como construcción desde la subjetividad de las percepciones. Aquí, lo grotesco podría plantearse como una posibilidad o categoría del conocimiento. Ser y no ser; ser *no siendo*: un problema ontológico al cual la representación grotesca se adecua como un guante. La percepción problematizada se sitúa en el centro de un sistema sin centro.

Como sugiere Harpham (HARPHAM 1982: 16):

Once our perceptual habits begin to be established we see the present as a modified version of the past, and perception becomes a matter of ceaseless and slight adjustments to our working hypotheses about the world. [...] The interval of the grotesque is the one in which, although we have recognized a number of different forms in the object, we have not yet developed a clear sense of the dominant principle that defines it and organizes its various elements.

Ya vimos en el capítulo sobre la metáfora que todo conocimiento es relativo y se *desarrolla* dentro de ciertos códigos o marcos conceptuales. Lo grotesco desestabiliza o neutraliza dichos códigos y marcos conceptuales: los descentra. Como leemos en la misma obra (HARPHAM 1982): «we are stuck, aware of the presence of significance, or of certain kinds of formal integrity, but unable to decipher the codes. Resisting closure, the grotesque object impales us at the present moment, emptying the past and forestalling the future».

Insistimos en una idea que hemos sostenido con anterioridad: un objeto grotesco (Harpham) sería siempre el resultado de un proceso (Connelly), de un proceso de representación grotesca. No existen objetos grotescos *en sí*. Las palabras de Harpham que

hemos acabado de citar conectan, además, con lo que Manuel Asensi denomina «el escándalo nihilista» (ASENSI 1995: 48), a propósito de Luis de Góngora.

Sea como fuere, queremos esquematizar qué aspectos consideramos esenciales para esta sección sobre el manierismo y el barroco, sobre todo en lo que tendrán en común con el grotesco contemporáneo, asunto principal de nuestra tesis. Aspectos o cualidades cuya permanencia en las vanguardias e incluso en la llamada posmodernidad nos parecen insoslayables. Quizá lo importante no sean, en realidad, los cambios de estilo, en el fondo, sino las acumulaciones, los solapamientos, las sucesivas hibridizaciones.

Por un lado, la relativización de los saberes, el perspectivismo y la ampliación de los márgenes de escalas (la astronomía y las ciencias naturales), de lo muy pequeño a lo cósmico, contribuyeron, sin duda, a la consolidación de tendencias escépticas y críticas respecto a los discursos oficiales, tanto en sus estructuras como en sus contenidos programáticos. Sin duda, la progresiva individualización del acto de la lectura (gracias al invento de Gutenberg, a partir de la segunda mitad del siglo XV) contribuyó a la pluralidad de interpretaciones, y de perspectivas con relación a lo humano y a lo real. Con esto, el comienzo de una línea claramente nihilista en el pensamiento occidental. Según la *Concise Routledge encyclopedia of Philosophy* (2000):

As its name implies (from latin nihil, 'nothing') philosophical nihilism is a philosophy of negation, rejection, or denial of some or all aspects of thought or life. Moral nihilism, for example, rejects any possibility of justifying or criticizing moral judgements, on grounds such as that morality is a cloak for egoistic self-seeking and therefore a sham; that only descriptive claims can be rationally adjudicated and that moral (prescriptive) claims cannot be logically derived from descriptive ones; or that moral principles are nothing more than expressions of subjective choices, preferences or feelings of people who endorse them.

Similarly, epistemological nihilism denies the possibility of justifying or criticizing claims to knowledge, because it assumes that a Foundation of infallible, universal truths would be required for such assessments, and no such thing is available; because it views all claims to knowledge as entirely relative to historical epochs, cultural contexts or the vagaries of individual thought and experience, and therefore as ultimately arbitrary and incommensurable; because it sees all attempts at justification or criticism as useless, given centuries of unresolved disagreement about disputed basic beliefs even among the most intelligent thinkers; or because it notes that numerous widely accepted, unquestioned beliefs of the past are dismissed out of hand today and expects a similar fate in the future for many, if not all, of the most confident present beliefs.

La idea – o actitud – de que no son infalibles los conceptos dominantes o, en última instancia, de que cualquier conocimiento seguro es imposible (y, por lo tanto, la

fundamentación firme de cualquier sistema moral), ganó espacio: en última instancia, el nihilismo es un extremo de la actitud escéptica de interrogación constante y antidogmática sobre cualquier aspecto de lo real. Ello, ahondándose en un pesimismo ontológico derivado de la escatología cristiana medieval (*tempus fugit: sic transit gloria mundi: memento mori*). El desprecio hacia lo material jerarquizado a partir de la *auctoritas* platónica o tomista deriva en una desconfianza hacia los sentidos en la que al mismo tiempo se asume que para conocer hay que contar, necesariamente, con la percepción sensorial. El escepticismo se extiende al lenguaje mismo, que se empieza a tratar con distanciación, con ironía. Se explora, por ello, la metáfora y un sinfín de juegos estilísticos que retuercen el lenguaje silogístico, diáfano, lógico, del maestro Aristóteles: elipsis, hipérbaton, oxímoron, ambigüedades semánticas...

Puesto que todo el lenguaje es relativo, todo es metaforizable y se amplían las posibilidades de disociar signo y significado. Tanto en Gracián como en Góngora se juega con la contingencia azarosa del signo con relación al significado, de la representación respecto a lo representado. Además, existe la clara percepción de que el pensamiento se construye con lenguaje, de que incluso la mente podría ser una cuestión de estilo. Un ejemplo: Quijano, constructor verbal, intertextual, del personaje don Quijote de la Mancha. Al avanzarse en la conciencia de que el mundo es en gran medida un producto de la construcción del sujeto, y al profundizarse en la deconstrucción lingüística, se impone en algunos autores, como Cervantes, la idea de que la realidad es *perspectiva*: la realidad, quizá toda realidad, es baciyélmica. Desde este punto de partida nihilista, que descubre que las cosas que son quizá no sean *lo que se nos dice que son*, se extiende una suerte de consciencia baciyélmica, y por ende una poética baciyélmica de la cual lo lúdico, el juego, es parte indisociable. Los palindromas son de ello ejemplo, tal como los bodegones en pintura o los *trompe-l'oeils* en arquitectura.

De esta con-fusión de perspectivas resultaría la apertura –mental y sensorial- a creativities insospechadas. De la confusión y de la intersección de categorías y dominios separados lógicamente surge un terreno desde el que ensamblar los elementos que configuren una representación grotesca (HARPHAM 1982: 17):

Confused things lead the mind to new inventions. [...] In a larger sense confusion lies at the heart of all scientific discoveries of a revolutionary character. This is the position of T. S. Kuhn, who has opened up

an extremely fertile area of inquiry by exploring the time of transition when scientists shift from one explanation of a given set of phenomena to another. This pregnant moment is a “paradigm crisis”, when enough anomalies have emerged to discredit an old explanatory paradigm or model, and to make it impossible to continue adhering it, but before the general acceptance of a new paradigm. The paradigm crisis is the interval of the grotesque writ large.

Esta relación entre con-fusión y creatividad puede relacionarse con la fragmentación del sistema clásico de conocimiento. Otro resultado (aspecto esencial del barroco, de su significación en una historia de las poéticas) sería lo que Asensi considera nihilismo, representado especialmente, según el crítico filósofo, por Luis de Góngora. En «EL nihilismo: Góngora», afirma Manuel Asensi (ASENSI 1995: 48):

si Cervantes representa, en cuanto a la relación filosofía-literatura, el surgimiento de un tipo de escritura que desde el interior mismo de la fábula cuestiona la posibilidad de distribución aristotélica de los saberes acerca del «ser» y su «esencia», Góngora encarna la aparición de un «desorden» textual fulgurante, y ello hasta el punto de que ni la filosofía, ni la poesía ni las poéticas al uso –nos atreveríamos a decir, si se nos permite: al uso todavía hoy- lo reconocen como suyo. [...] Góngora es el escándalo filosófico y literario que prepara y asegura la venida de Leibniz, Schlegel, Mallarmé, Valéry, Proust o Boulez, entre otros.

Repárese en la conexión entre barroco y vanguardias, en el sentido de una configuración de sistemas poéticos de la modernidad. Además, en este contexto reaparece la picaresca, como ya hemos señalado, picaresca que lo es siempre en relación paródica con un horizonte de expectativas, esto es, que presupone códigos heroicos (las novelas de caballerías y la épica clásica) y los niega, los rechaza: la parodia de modelos discursivos asumidos por el poder es, en mayor o menor medida, un modo de representación nihilista (frente a modos apologéticos o neutrales o distanciados respecto a lo real-social). Desde la picaresca se rebaja al héroe, o, con otras palabras formulándolo, vemos en ella cómo se sitúa en el centro de la acción al marginal, al deshonrado, el delincuente, el desclasado. Acciones bajas de personajes indignos. Don Quijote es el abigarrado y libresco pastiche de caballero andante Amadís de Gaula-Belianís-Don Duardos, picarizados por un autor que biográficamente tuvo más que un motivo personal para relativizar, *modus nihilisticus*, los discursos oficiales. Es la reflexión foucaultiana: cuando Velázquez se coloca en el centro de *Las meninas* y sitúa a los reyes *fuera* del cuadro, se abre la vía a una posibilidad análoga de desplazamiento de lo solemne hacia fuera del canon, o al menos a un lado de éste.

A la picarización de los modelos clásicos, que surge en *La tragicomedia de Calixto y Melibea* (1499), en *El Lazarillo de Tormes* (1554), en el hidalgo Alonso Quijano de los primeros capítulos del *Quijote*, a un siglo de distancia el uno del otro, le corresponderá una carnavalesca picarización de los filósofos clásicos. En su novela ejemplar *El coloquio de los perros*, Miguel de Cervantes crea un diálogo al estilo platónico en el que los interlocutores son perros callejeros – canes picarizados, al fin y al cabo. Cuestiones de ética y ontología, ya en sí temas tan propios de la humana actividad racional, pero que aquí incluso cobran mayor sofisticación intelectual, y en boca de animales.

La maniobra grotesca de Cervantes es genial: a un tiempo parodia de las fábulas de Esopo y de los diálogos de tipo platónico, como los de renacentistas meditaciones filosóficas que recuperaban el género del diálogo platónico para el pensamiento y la reflexión.

Manuel Asensi asocia el barroco – sorprendentemente, para algunas personas – a la deconstrucción que el pastor matemático y poeta Lewis Carroll (1832-1898) habría de llevar a cabo, deconstrucción ejecutada desde la lengua de los lugares comunes (ASENSI 1995: 118):

El movimiento de Carroll es semejante al de Cervantes de *El coloquio de los perros*, pero desde otras coordenadas y desde una radicalidad distinta. El uno y el otro se instalan de un salto dentro de la ficción. La asumen. Si bien, una vez allí no se limitan a reproducir la ficción como ficción. La ruptura de Cervantes era en relación con el pensamiento clásico y aristotélico, hecho que pone en evidencia la extrema agresividad del texto cervantino al tratar problemas tan esenciales para la filosofía como el de mimesis o apariencia. [...] Para el autor de las *Alicias* el «mundo invertido» y el «mundo ordenado» forman una esquizofrenia constante, una dualidad que no sólo no se resuelve nunca sino que, además, abunda en sus diferencias dentro de un espacio único.

Cervantes, precursor de Carroll, y éste precursor de Beckett. Aquí se inaugura el sentido principal de lo grotesco contemporáneo, de hecho: contrarrepresentar las representaciones oficiales (o acríticas respecto a los discursos oficiales) de lo real. Producir representaciones heteromiméticas, problemáticas, descanonizadoras respecto a los discursos y esquemas oficiales de representación de lo real.

Entre la segunda mitad del siglo XVII, y al ir transcurriendo el XVIII, Se producen nuevos movimientos de reflexión estética. Las discusiones en torno a la representación artística, y por lo tanto a la mimesis, se articulan entre tres conceptos fundamentales: el gusto y los sentimientos de lo bello y de lo sublime. Además, van interconectándose, cada vez más, con

las indagaciones sobre los mecanismos y los atributos (esto es, la esencia) del propio conocimiento. Así, partiremos de las reflexiones de dos pensadores mayores del XVIII, Montesquieu y Kant, aunque sea época de abundante y prolija producción de textos en torno a estas cuestiones. La elección se debe a que el primero fue una de las figuras que abrieron esa época o período y el segundo lo culmina y abre la contemporaneidad.

En 1757, en la *Encyclopédie Française*, se publicaba el siguiente texto de Montesquieu (CONNELLY 2012: 37):

Como es preciso que el objeto que se deba ver de una mirada sea simple, también es preciso que sea único y que todas sus partes queden referidas al objeto principal. Es ésta una razón más para que se prefiera la simetría: produce un todo del conjunto. Está en la naturaleza de un todo que sea acabado, y el alma que ve este todo desea que ninguna de sus partes sea imperfecta. Es otra razón más de la complacencia de la simetría [...] y una construcción con un ala, o con un ala más corta que otra, es algo tan poco terminado como un cuerpo con un solo brazo o con un brazo demasiado corto.

Vemos cómo se recupera a Horacio y a Vitruvio: se defiende la simetría, la confluencia proporcional entre partes y todo, incluido el principio de la totalidad, de la completud, de la finitud (la *perfección*). La Ilustración recupera las poéticas clásicas, reponiendo ciertos principios aristotélico-horacianos que durante el manierismo y el barroco se habían, aquí y allá, debilitado, relajado o incluso abandonado (el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope, por ejemplo). Se refuerza, por lo tanto, el academicismo de tipo clasicista, mimético. No es casual que sea, éste, el siglo de consolidación de las academias europeas (Italia, Francia, Inglaterra, España) que desde el Renacimiento habían ido sustituyendo la circunscripción de los saberes al ámbito escolástico. Tampoco nos parece casual la conexión e interdependencia entre las instituciones académicas y las configuraciones de las identidades nacionales modernas.

Sin embargo, y esto sólo a primera vista puede considerarse una paradoja, el llamado Siglo de las Luces, o Ilustración, Enlightenment, Iluminismo, Aufklärung (la metáfora es siempre luminosa, sea en la lengua que fuere), fue una época en la cual surgieron las bases para los llamados, con algo de brocha gorda, irracionalismos: desde el subjetivismo romántico hasta el relativismo sistemático de Nietzsche (quien lo ensamblará, por cierto, desde un escepticismo explícitamente volteriano: esto es, desde la disciplina racionalista de la *tabula rasa*). Eso incluye, en no poca medida, el modo de representación grotesco. El arte de Goya, una vez

más, es un ejemplo paradigmático de que lo grotesco no surge necesariamente de lo irracional, que éste no es una manifestación de zonas oscuras de la consciencia, sino que puede surgir de representaciones del mundo, o cosmovisiones, racionalistas; que puede ser el resultado de una acción motivada por reflexiones racionales sobre el mundo y las relaciones sociales e interpersonales. Arte, el de los grabados de Goya, en el giro del XVIII al XIX, que no es solamente pictórico, sino también literario (y sus *Caprichos*, *Disparates* y *Desastres de la guerra* son, como sabemos, el resultado de la interacción entre imagen y palabras). Por supuesto, no hace falta enfatizar qué lugar ocupa el pintor aragonés (*afrancesado*) en la historia del arte, y específicamente en las historias del arte moderno y contemporáneo, como precursor del impresionismo y de sus devenires simbolistas, expresionistas y postexpresionistas.

Nos parecería interesante, en este momento, reanudar la metodología genealógica de Wolfgang Kayser y ver cómo reflejan los diccionarios la evolución de la palabra, a través de algunas de sus definiciones. El diccionario de la lengua inglesa de Johnson, de 1755, nos ofrece esta definición de grotesco: «Distorted of figure; unnatural; wildly formed». En dos siglos y medio, los «sogni dei pittori» de Vasari habían devenido en *distorsión*, *innaturalidad*, *irracionalidad* (así interpretamos nosotros el atributo «wildly deformed»).

Es curioso cómo en esta definición se plasman ya, las poéticas neoclásicas, esa *voxpopulización* del vocablo «grotesco» que referimos hace algunas páginas. Sin embargo, si nos fijamos en la definición que se daba algunos años antes, en el tomo IV del *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española, publicado en 1734, comprobaremos cómo se atiene rigurosamente a su original etimología:

GRUTESCO. s. m. Especie de adorno en la Architectura y Pintura, compuesto de varias hojas, peñascos y otras cosas, como caracoles y otros insectos. Llamose assí, por haberse hallado esta moda en las grutas antiguas de Roma. Latín. *Herbis foliis, scrupis distinctus vel ornatus*. [...]. Suele tambien el arte travesear en los follages y grutescos.

Como dato añadido interesante, no podemos dejar de mencionar igualmente el sustantivo *brutesco*, que surge en el anterior primer tomo (de 1726)¹⁶ y sobre el que se leía:

BRUTESCO. adj. Term. de Pintura y Architectura, que vale lo mismo que imitación de cosas toscas, è incultas: como breñas y grutas, de donde se deriva este término, que mas propriamente se dice Grutesco. Lat. Promiscua speluncarum, dumetorum, & locorum sylvestrium pictura. CERV. Quix. tom. 2. cap. 5. Acá ví otra fuente adornada à lo brutesco. QUEV. Casa de locos de amor. Estaban mil triumphos de amor imaginados de medio relieve, que juntamente con mui graciosos brutescos hacían história y ornáto [...]

No deja de ser muy interesante que para ejemplificar sobre usos literarios del vocablo se propongan, desde la Ilustración, dos figuras cumbre del barroco: Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo. Pero volvamos a nuestra línea principal. A pesar del academicismo neoclásico, será a partir del fecundo terreno de la Ilustración desde donde lo grotesco brotará, nuevamente, con fuerza inédita. Válganos la agronómica metáfora.

Además, vuelve a aflorar un concepto hasta entonces secundario: lo sublime. Como escribe Fuhrmann (FUHRMANN 2011: 131, 132):

La obra de Longino *De lo sublime* muestra por primera vez el modo mediante el que se podría aprovechar poetológicamente el entusiasmo platónico y a partir de aquí la influencia llega, a través de los teóricos franceses e italianos, hasta la estética del genio del siglo XVIII. Y la doctrina de lo bello ejerció, en parte a través de los propios textos platónicos y en parte a través de un mediador de época imperial, Plotino, una considerable repercusión en la teoría poética de [sic] época moderna.

Según Kant, en su *Crítica de la facultad del juicio* (1790), lo bello sería el objeto de un «comprazimento» (KANT 1998: 98) desprovisto de cualquier interés. La distinción entre algo bello y algo no bello sería función del gusto. De éste, escribió Kant que «o juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser *senão subjetivo*» (KANT 1998: 89). La vehemencia de la cursiva demuestra la importancia que el filósofo del método sistemático atribuía a la subjetividad del gusto. Tal como vimos con relación al conocimiento como representación en la cual el individuo juega un papel fundamental, podemos comprobar

¹⁶ <http://web.frl.es/DA.html>.

cómo al pontificar acerca del gusto la dimensión subjetiva del individuo se acentúa, si cabe, más aún. Consciente o no de ello, posibilidad que no nos parece importante, sus teorías sobre el conocimiento y la facultad estética del juicio serían un fecundo punto de partida para la apertura de la expresión artística de los siglos siguientes y hasta hoy día.

En cuanto a lo sublime, el filósofo considera (KANT 1998: 137) que: « O belo concorda com o sublime no facto de que ambos aprazem por si próprios; ulteriormente no facto de que ambos não pressupõem nenhum juízo dos sentidos, nem um juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão [...]» Distingue, por lo tanto, entre lo bello y lo sublime, pero parte de un acercamiento comparativo entre ambos tipos de juicio (estéticos, reflexivos, y no lógico-sensoriales, esto es, no cognitivos), asociándolos además al principio del placer (y anticipándose con ello, en buena medida, al Barthesiano *plaisir du texte*). Así, tenía en cuenta el acto (o la instancia) de la recepción (el efecto, en suma). A continuación, el filósofo profundiza en ambos conceptos, distinguiendo entre – en términos nuestros – una mimesis bella o estricta y una mimesis sublime o amplia (KANT 1998: 137-138):

O belo da natureza concerne à forma do objecto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado num objecto sem forma, na medida em que seja representada nele uma *ilimitação* ou por ocasião desta e pensada além disso na sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, enquanto o sublime como apresentação de um conceito semelhante da razão.

Para Kant, habría (o hay, pues su tono es, como se sabe, más aseverativo que especulativo) lo bello natural (que asocia al entendimiento), y además de éste otra especie de belleza, una belleza sublime que asocia a la razón. Huelga recordar que en el sistema filosófico kantiano, el nivel racional del conocimiento tiene preeminencia, o es superior al del entendimiento. Si éste es el nivel cognitivo que trata de las categorías físicas, espaciales, materiales, aquél (la razón) es de índole conceptual, abstracto. En esta importante distinción, tenemos lo bello de la naturaleza, o bello natural, limitado por la forma, y lo sublime, que ya no parte necesariamente de una forma limitada sino que puede incluso hallarse en un «objeto sin forma», potencialmente ilimitado, esto es, sin límites (lo cual no implica necesariamente la infinitud). La desconexión de lo sublime respecto a parámetros formales, resulta en una suerte de bello nuevo, amorfo, y además conduce a otra distinción entre el primer y el

segundo tipo de belleza: la limitación formal produce placer cualitativo del entendimiento, aunque indeterminado (subjetivo); la ilimitación formal de lo sublime se dirige a la razón, produciendo en ésta un efecto conceptual igualmente subjetivo. Igualmente subjetivo pero potencialmente más elevado o superior estéticamente, pues afecta al nivel superior del conocimiento: la razón. Según el filósofo (KANT 1998: 137-138):

Portanto o comprazimento é ligado ali [en lo bello natural] à representação da *qualidade*, aqui [en lo sublime] porém à da *quantidade*. O último comprazimento também se distingue muito do primeiro quanto à espécie: enquanto o belo comporta directamente consigo um sentimento de promoção da vida e por isso é vinculável a atractivos e a uma faculdade de imaginação lúdica [...]

En lo sublime, lo importante es la Intensidad del efecto, un efecto reflexivo, imaginativo. Hay en lo sublime un placer indirecto, mediatizado y permitido por la momentánea inibición de las fuerzas vitales. De ahí que, según Kant, lo bello de la naturaleza, limitado formalmente y por ello esencialmente cualitativo, conlleve un placer positivo, un placer lúdico, vital. En el caso del otro tipo de sentimiento estético (KANT 1998: 137-138):

o sentimento do sublime é um prazer que surge só indirectamente, ou seja ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais fortes das mesmas; por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas sim seriedade na ocupação da faculdade da imaginação. Por isso também é incompatível com atractivos, e enquanto o ânimo não é simplesmente atraído pelo objecto, mas alternadamente sempre também repellido de novo por ele, o comprazimento no sublime contém não tanto prazer positivo, mas muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamado prazer negativo.

Lo sublime, *placer negativo*. Cantidad, efecto, placer indirecto que depende de la oscilación constante entre la atracción y el rechazo, entre la simpatía y la antipatía, entre la sonrisa y el espanto... El rasgo de la *ilimitación* y su asociación a la razón (no al entendimiento); seriedad en la ocupación de la facultad de la imaginación. Admiración, respeto.

Con ello se volverían mucho más complejos los términos en los que se discutía una cuestión aún más amplia, que fue la del gusto. Ello, porque así se abría paso a la subjetivización completa de la expresión artística y a que en el siglo siguiente se precipitaran los momentos heteromiméticos en los que se concatenarían los Romanticismos, los Simbolismos y las Vanguardias. Con esos temas o conceptos en discusión, lo bello, lo sublime, lo feo, el gusto,

entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX surgirán voces que pondrán en liza lo grotesco, con diferentes valoraciones y teorías. Frances Connelly reflexiona sobre las categorías de lo sublime y lo grotesco que nos ayudan a entender cómo, en cierto sentido, un concepto pudo haberse contaminado del otro. Según la crítica estadounidense (CONNELLY 2015 [2012]: 303-305):

las diferencias entre lo sublime y lo grotesco son, sin duda, evidentes para el espectador. Sin embargo, tienen un número sorprendente de características comunes. En su tratado de 1756, Burke observaba que el poder de lo sublime sobre la imaginación tenía mucho que ver con su indeterminación, una cualidad central de nuestra respuesta a lo grotesco. También reconocía la sensación de amenaza inherente a lo sublime, con sus representaciones de entornos hostiles o fuerzas naturales poderosas, y el consiguiente placer derivado de nuestra consciencia de que esa amenaza es solo virtual. También es este caso, lo grotesco (particularmente lo grotesco traumático) conlleva una sensación de amenaza, de violencia, de que las cosas están fuera de control. Finalmente, tanto lo sublime como lo grotesco adscriben un papel mayor a lo individual. Al contrario de lo bello, que está unificado e idealizado, lo sublime y lo grotesco son agresivos, enfrentando al espectador con imágenes que exigen compromiso.

Destacamos esta última idea: una poética de lo grotesco incluye el vector del compromiso, de la implicación activa en la obra por parte de la instancia de la recepción (lector, espectador, oyente, observador). Lo grotesco contiene la profundidad que le da su potencia crítica.

Forzoso es concluir que el romanticismo, del que nos ocupamos a continuación, no podrá explicarse, pues, sin el neoclasicismo ilustrado, que está en su génesis y del cual es inextricable. De hecho, la separación radical entre períodos o épocas es una ficción más, como vimos en el capítulo primero de nuestra tesis. En realidad, es inevitable la continuidad e interconexión no exclusivamente diacrónica entre obras, estilos, temas, tiempos... De ahí la pertinencia, la necesidad de la noción de *invariantes* o *constantes* de la literatura. En este sentido escribía Fernando Guimarães (GUIMARÃES 2004: 9) que:

[...] expressaríamos por *continuidade* a impossibilidade de fechar a realidade dos textos literários em unidades históricas, porque estas como que se desagregariam perante um discurso superior que seria o que se projectava a partir da leitura capaz de criar, pelo seu exercício, uma identidade fundamental, onde não faz sentido sequer falar de passado ou futuro, isto é, nos tais precursores e nas tais heranças que conduziriam a uma espécie de síntese continuísta talvez pouco fecunda.

aunque defendamos la necesidad de afirmar la autonomía de la obra y por lo tanto la «identidad fundamental» de los textos y de su lectura (lo cual ya relativiza esa autonomía presupuesta), por mucho que respetemos la identidad individual de cada texto, este será siempre múltiple y diacrónico: las intertextualidades y la obviedad de que una obra del siglo XVIII puede conocer una del XVI (precursora o tradicional) y que a la fuerza habrá de ignorar obras posteriores a su siglo, a eso nos obliga. Un caso paradigmático de esta autonomía dentro de una línea de continuidad, y que además problematiza ejemplarmente el *habitus* de las divisiones periodológicas, es el Ilustrado José Cadalso (1741-1782), el de las *Cartas marruecas* (1789) y el romántico José Cadalso, el de *Noches lúgubres* (1789-90).

II. 4. De los romanticismos a las vanguardias: humores de aniquilación.

En el siglo XIX, llegamos a los romanticismos y posromanticismos simbolistas: nos enfocaremos en algunos momentos-textos seleccionados de este largo período, como antesalas o preparaciones para la no tan innovadora, a nuestro juicio, ruptura de las vanguardias del siglo XX. Ante todo, dejemos muy claro qué entendemos por cada uno de los términos estéticos en liza, los cuales emplearemos tanto en su forma singular (por convención en las historias literarias al uso) como en la plural (por mayor adecuación a los principios que subyacen a nuestras perspectivas). Además, de esta manera, pluralizando los conceptos, asumimos la muy probable imposibilidad de reducir a un principio unitario, monista, la amplísima diversidad de textos, autorías, momentos, interpretaciones, etcétera, que se incluyen en los conceptos periodológicos *Romanticismo*, *Simbolismo* o *Vanguardias*.

Nuestras premisas son, en primer lugar, periodológicas, esto es, se basan en la pura sincronía: tal como hicimos con la Edad media, el Barroco y el Neoclasicismo. En segundo lugar, tendremos en cuenta ciertas particularidades innovadoras respecto al período inmediatamente anterior. Siempre rechazando el paradigma de la ruptura en términos absolutos, la ruptura o innovación total.

Los romanticismos, por tanto, serían las diversas tendencias que, de una u otra manera, entre los últimos años del Siglo de las Luces y primeras décadas del XIX, revelarían una crisis o cambio de posturas estéticas respecto al canon anterior. Esto incluirá un cambio en la práctica de la *mímesis* y de las consideraciones respecto a la relación de las artes con el sujeto y la sociedad. Habrá que tener cuidado y no extrapolar las consideraciones relativas a los textos específicos que seleccionemos para nuestro fin a todo un *conjunto* de obras, autores, momentos, que en realidad podrían ser muy heterogéneos y que tendemos a empaquetar en cajones simplificadorios (o sistemas) para uso corriente en ámbitos didácticos.

Lo mismo cabría decir respecto a los Simbolismos, pero en este caso tendríamos que matizar particularmente el hecho de que, en el ámbito de los estudios de las literaturas y artes en lengua española se impusiera el equívoco término *modernismo*. Como se sabe, desde la filología de los *hispanismos* (y respecto a este término, recordamos nuestro análisis crítico, en el inicio de esta disertación) aquello que en otros lugares, francófonos o anglosajones, se

conoce como Simbolismo, aquí correspondería al Modernismo. Con la particularidad de que esta denominación estética incluye también el Art Déco practicado un poco por todas partes en torno a 1900 pero con expresión muy significativa, y nacionalizada, en la arquitectura y las artes decorativas del llamado Modernismo *Catalán*.

Es cierto que en este punto, como en otros, podemos restringir conceptos o bien ampliarlos. Para nuestro estudio, interesa extender el concepto, jerarquizando los aspectos y vectores temáticos y formales que nos llevarán a distinguir entre simbolismo, decadentismo, parnasianismo, modernismo, etc. Sin embargo, a la hora de fijarnos en el problema de la mimesis consideramos mucho más correcto – y rentable – no perdernos en distinguos de este jaez, ni en nacionalizar acontecimientos artísticos que ocurrieron más allá de las fronteras nacionales, esto es, transnacionalmente.

Además, no nos limitaremos al campo de la literatura, sino que tendremos que referir también las artes plásticas o la música: ello, porque *todo* está interconectado (hecho que se olvida demasiado frecuentemente al estudiar la literatura: el analfabetismo interdisciplinar es un hecho que comprobamos frecuentemente quienes nos dedicamos a la enseñanza). Asumiremos, por tanto, el término *Simbolismo*, prefiriéndolo al de *Modernismo* (en el que se incluye la primera fase de Ramón del Valle-Inclán, anterior al esperpento). Para esta opción, tenemos en cuenta las opiniones de críticos literarios como Darío Villanueva o Jorge Urrutia.

En realidad, tanto en el Romanticismo como de manera quizá más marcada en los Simbolismos y en las Vanguardias, lo que hay es una progresiva afirmación de la individualidad artística respecto a sistemas colectivos o a grupos, academias, colectividades (esto ocurre más en el Simbolismo que en las Vanguardias, que recuperan el asociativismo artístico, aunque de manera frecuentemente paródica, pero con sus escuelas, normas, procesos sumarios, expulsiones, etc. esto, sin embargo, parece contemporizar perfectamente con la época burocrática de los fascios y de los comités centrales).

Así, y para concluir esta nota preambular, nuestro uso de los términos Romanticismo, Simbolismo y Vanguardias, será sobre todo epocal, periodológico, y teniendo la finalidad de demostrar la teoría de que la representación, la mimesis, es la cuestión principal en el devenir de la literatura y más específicamente aún al tratar el grotesco esperpéntico.

En esta sección, partiremos de Schlegel, de (Jean Paul) Richter y de Victor Hugo (ensalzadores de lo cómico) hasta llegar a la *reaccionaria* reacción de G.W.F. Hegel en defensa de lo solemne y de la norma. Nos interesan particularmente algunas defensas de la individualidad y consecuente alejamiento de sistemas normativos para la práctica de la representación artística. Después, veremos cómo Baudelaire protagoniza un momento importante en la afirmación de lo grotesco dentro de las poéticas de la modernidad. A continuación, ciertos rasgos de los Simbolismos nos ayudarán a comprender cómo la depuración y radicalización esteticista y no académica de la segunda mitad del siglo XIX, pero sobre todo de sus últimas décadas, convirtieron en un hecho consumado la consolidación de la representación heteromimética dentro del espacio artístico occidental. Ello, sin dejar de progresar, aunque latentemente, en la asociación entre arte e intervención política (entendemos lo político en su sentido lato: participación en la vida pública, en la *polis*. Política derivada de ética). Algo que, como sabemos, estallará por obra y gracia de artistas cuya génesis se encuentra, precisamente, en los simbolismos (y el caso de Valle-Inclán es a todas luces paradigmático, aunque se pueda extender a casi todas las vanguardias). Por cierto: no suele incluirse a Valle-Inclán en las vanguardias. Pero, ¿qué es el grotesco esperpéntico sino una estética vanguardista? (nos extenderemos al respecto en el capítulo 3).

Ante todo, no queremos dejar de señalar que el Romanticismo recupera o actualiza aspectos fundamentales del barroco. De hecho, y según Pedro Aullón de Haro, en su edición de Jean Paul Richter, el barroco sería «el gran precedente histórico del Romanticismo» (199: 19). Además, para Manuel Asensi (ASENSI 1995: 83):

Schlegel reivindica la anarquía, el ocio y la androginia, símbolos, junto a la fantasía, de la libertad política y moral [...] defenderá en todos sus escritos de juventud el *Witz*, la *ironía* y la *parábasis* como los procedimientos por excelencia de la poesía trascendental o poesía absoluta.

Aspectos, todos ellos, fundamentales en una poética del Barroco y particularmente en cuanto a lo que en ellos hay de alejamiento o apertura respecto a las normas clásicas. Esto nos interesa en parte, además, porque veremos cómo hay una pervivencia del barroco en el siglo XVIII y en los siglos XIX y XX, y, en fin, también porque nosotros usaremos lo barroco como categoría para describir el estilo del grotesco esperpéntico, tanto en Valle-Inclán como en la novela de Lobo Antunes que enfocaremos.

Schiller (1759-1805) y Schlegel (1772-1829) fueron, como sabemos, dos de los más grandes e influyentes artistas e intelectuales que reflexionaron sobre la estética de su tiempo, y voces de autoridad de primer rango en el movimiento o período romántico. Tanto el uno como el otro, partiendo de un idealismo que podríamos denominar postkantiano, y a partir del cual se asume – con variantes de grados y matices interpretativos – que la realidad es en gran medida una construcción del sujeto, esto es, que la realidad es un complejo subjetivo. Para Schiller, la tragedia no solamente podría ser menos apta que la comedia en cuanto representación de lo real, sino que incluso vendría a ser preferible una comedia lograda.

En el estudio preliminar a la *Introducción a la estética* de Jean Paul (Richter), escrito por Aullón de Haro, el crítico cita al Friedrich Schiller de *Sobre la Gracia y la Dignidad. Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental* (1793). Según el romántico alemán (AULLÓN DE HARO 1991: 15):

Más de una vez se ha discutido cuál debe ser, entre la tragedia y la comedia, la que merezca preeminencia. Si lo único que con ello se pregunta es cuál de las dos trata objeto más importante, no cabe duda de que es la tragedia la que sale victoriosa; pero si se quiere saber cuál necesita de sujeto más importante, la sentencia favorecería más bien a la comedia.

Esto es: interpretamos que la comedia requeriría, para Schiller, un tipo artístico más eminente, o superior. Una vez más, como ya hicimos respecto a la Poética de Aristóteles, confesamos nuestra impotencia por no acceder al original y confiamos en la labor de traducción de lenguas que no conocemos, como es el griego (clásico, además) y el alemán (moderno, pero de hace más de dos centurias). Un problema que, al fin y al cabo, todos compartimos en una u otra medida. Pero volvamos a Schiller. Según el romántico – y una de las características centrales, fundamentales, del Romanticismo, es la ironía, la insoslayable pero tantas veces omitida ironía – la comedia se corresponderá con el más elevado ideal humano, que sería el del filósofo escéptico, entre cínico y estoico. Según este filosófico dramaturgo, poeta, narrador, amigo y colaborador de Goethe, figura destacada del Sturm und Drang, en *Sobre la Gracia y la Dignidad. Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental* (Über Anmut und Würde) (AULLÓN DE HARO 1991: 16):

Si la tragedia, pues, tiene un punto de partida más importante, debe concederse, por otro lado, que la comedia se dirige hacia una meta más importante y que, si la alcanzara, haría superflua e imposible toda tragedia. Su fin se identifica con lo más alto que el hombre puede pretender: estar libre de pasión, ver siempre con claridad y serenidad a su alrededor y dentro de sí mismo, encontrar en todo momento más bien el azar que el destino y reír del absurdo antes que irritarse y llorar por la maldad.

Un ideal humano que se conecta con el ideal clásico de la ataraxia, del desapego del mundo que, ya integrado en las vías ascéticas cristianas, tan tematizado fue durante los siglos del Manierismo-Barroco, y que tanto evocaría a la figura de un Diógenes Laercio, el filósofo can, como a un Sócrates o a un Séneca (verdaderos héroes para algunas de las principales figuras del Barroco: desde Quevedo hasta Sor Juana Inés de la Cruz). No olvidemos que, etimológicamente, la ironía – *εἰρωνεία* – significa disimulo, esto es, una forma de distanciación o de extrañamiento respecto a los acontecimientos o las circunstancias de una acción. Estas consideraciones serán llevadas a colación ante el grotesco esperpéntico que Valle-Inclán desarrollará con su teoría de las tres alturas pero con un texto algo menos referido, el *incipit* de *La media noche* que escribió como corresponsal de guerra en el frente de la batalla de Verdún, una de las más sangrientas – si cabe – de la I Guerra Mundial (1914-1918).

Así, tras estas consideraciones – a modo de preámbulo – de Schiller, y de Aullón de Haro sobre Schlegel, nos desplazamos al siguiente gran momento en la consideración de lo grotesco desde voces filosóficas y artísticas. Si insistimos en enfatizar esta doble condición teórica y práctica de las figuras que nos ocupan, es porque creemos que las reflexiones sobre el arte desde la práctica artística acrecientan su autoridad, o al menos (si es que podemos plantearlo en estos términos) su legitimidad. Apuntamos, con esto, a Hegel, quien escribiría, por estos años, a propósito de lo cómico grotesco en su tan leída *Estética* (HEGEL 1988 267-268), que:

en esta esfera de lo *accidental* es donde se declara la ruina del arte romántico. Porque, de un lado lo real, desde el punto de vista de lo ideal, se presenta en su objetividad *prosaica*; es el fondo de la vida común, que en vez de ser percibido en su esencia, en su parte moral y divina, se representa en su elemento pasajero y finito. – Y por otra parte, el *artista*, con su manera enteramente personal de sentir y de concebir, con los derechos y el poder arbitrario de lo que se llama comunmente el *ingenio*, se erige en dueño absoluto de toda realidad. Cambia a capricho el orden natural de las cosas, no respeta nada, atropella la regla y la costumbre. No está satisfecho sino cuando los objetos que figuran en su cuadro, por la forma y la posición rara que les da la opinión, el gusto o la vena humorística, ofrecen un conjunto contradictorio, un espectáculo fantástico, en que todas las cosas chocan entre sí y se destruyen.

No creemos que, de momento, esta cita requiera abundar en más comentario que el siguiente: gracias a Goya, Victor Hugo y demás románticos de *la ruina* fueron posibles las posteriores corrientes artísticas que, poco menos de un siglo después, habrían de revolucionar toda la cultura occidental. Esto es, las vanguardias de principios del siglo XX. Y quizá, hasta este año de 2017. Más adelante analizaremos este y otros fragmentos más del sistema hegeliano. Pero por ahora nos concentraremos en dos artistas e intelectuales que reflexionaron en profundidad sobre la literatura; contemporáneos de Hegel, que al contrario de éste, como ya hemos referido, celebraron y encumbraron, cada uno a su manera, el modo de representación grotesco: Jean Paul, seudónimo de Richter (1763-1825), y Victor Hugo (1802-1885). El primero de ellos, a quien ya hemos referido con las palabras de Aullón de Haro, fue un importante romántico en lengua alemana, autor de la – por su modernidad – cada vez mejor valorada novela *Siebenkäs*.

II.4.1. Del Richter nihilista...

En 1804, Jean Paul Richter publicaba su *Vorschule der Aesthetik*, ensayo de introducción a la estética que era, más bien, una teoría del arte romántico, o del arte desde una perspectiva romántica: esto es, tiene las características de una poética y refleja una perspectiva más o menos contemporánea a la hegeliana pero que se sitúa en las antípodas de ésta. Hegel, como ya hemos visto y aún veremos mejor, no sólo despreciaba el arte en general, subordinándolo a la filosofía y a la religión (como manifestaciones de un imaginado *Absoluto*), sino que aborrecía especialmente lo cómico, al asumir éste tonos burlescos y grotescos. Como escribe Nicola Abbagnano en la traducción portuguesa, de Armando da Silva Carvalho, de su *Storia della Filosofia* (ABBAGNANO 1978: 156):

O que desapareceu e não pode mais voltar é, segundo Hegel, o valor supremo da arte, a consideração que fazia dela a mais elevada e completa manifestação do absoluto. Por outras palavras, a forma clássica da arte, essa, sim, desapareceu para sempre. Mas a arte é e continua a ser uma categoria do espírito absoluto; e todas as categorias são necessárias e imutáveis porque constituem na sua totalidade a autoconsciência viva de Deus.

Sirva la cita previa para enmarcar el contexto en el que Jean Paul desarrolla sus ideas artísticas. En el estudio preliminar que acompaña a la edición española de la obra y que ya hemos citado, Pedro Aullón de Haro destaca tanto la importancia del texto de Richter como el olvido del mismo. De hecho, es un autor muy ignorado teniendo en cuenta su importancia dentro de la configuración de la modernidad literaria. Según Aullón de Haro (AULLÓN DE HARO 1991: 10):

Antes que al español la obra fue traducida al francés, anteponiéndose al título el término «Poética o...» [...] En general, fue uno de los textos más difundidos del Romanticismo alemán, aunque actualmente, al parecer, es obra poco menos que desconocida, sobre todo en España, y esto a pesar de haber sido comentada y resumida por Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas estéticas en España*.

Para nosotros, más importante que esta constatación, sin embargo, es señalar que en esta su *Introducción a la estética* Jean Paul moderniza la jerarquización de las poéticas tradicionales o clásicas: así, el «humor o cómico romántico» (lo grotesco), tal como para

Schlegel, también es para Richter superior a la tragedia. Además, y para que no queden dudas, afirma que lo cómico debe ser necesariamente « humorístico » (equivalente, con sus palabras, a nuestro modo *grotesco*): un humor aniquilador que negaría lo infinito mediante contrastes señalados (lo finito en lo infinito). Estos contrastes son la clave del poder de lo grotesco – hacer temblar los conceptos erigidos y sustentados *sub specie aeternitatis* mezclándolos con, o infiltrando en ellos, elementos *bajos*. Escribe Aullón de Haro (AULLÓN DE HARO 1991: 13):

De forma paralela a como hace Schiller al establecer las estructuras sucesivas de dualismo que engendrarán en conjunto las particularizaciones de la poética romántica en su planteamiento de «opuestos» o «contrarios», lo cual a toda ella globaliza desde los más distintos niveles de tratamiento, Jean Paul sustentándose también en la dualidad básica infinito/finito, subjetividad/objetividad, yo/mundo, presenta las designaciones de poeta materialista (objetivo) y poeta nihilista (subjetivo), a fin de proponer su síntesis en el poeta integral.

Uno de los ejes temáticos de Jean Paul es el de la jerarquía poética que ya hemos referido: la superioridad del «humor aniquilador» o «cómico romántico» a la tragedia. En relación con esto, la expresión subjetivizada (imaginación) llegaría más allá que la mimesis clásica o la imitación según normas clásicas. Para Richter (JEAN PAUL 1991: 92): « la multiplicidad de las formas románticas imposibilita el establecimiento de la autoridad de una regla, porque el sol plástico brilla con un brillo uniforme como cuando se vela, mientras la luna romántica despidе una luz cambiante como el sueño. »

Y, por supuesto, el rechazo de una norma de autoridad. ¿En qué consistiría lo «romántico cómico», que también denomina «humor aniquilador», por lo que conlleva de nihilismo, de crítica universal o general de lo necio humano? Desde su perspectiva idealista, postkantiana, la objetividad no construida por el sujeto, no subjetivizada, esto es, la «objetividad clásica», no sería tal; o, mejor, sería inferior, como tal, como objetividad, a la objetividad de lo «romántico cómico» (JEAN PAUL 1991: 100, 101):

lo romántico cómico es, como oposición con la objetividad clásica, el rey de la objetividad. Porque, consistiendo lo cómico en la destrucción del contraste que existe entre los dos principios, el subjetivo y el objetivo, y según hemos dicho, debiendo ser el principio objetivo un infinito del que deseamos apoderarnos, no puedo imaginar ni poner este principio fuera de mí, sino que lo coloco en mí mismo, donde lo sustituyo con el principio objetivo.

Hay aquí un antiacademicismo en ciernes que precede a los expresionismos del siglo XX. Lo « romántico cómico » opone, en contraste subjetivo, a lo finito del entendimiento y del mundo objetivo, la idea (infinita). A lo finito, limitado y definido, lo infinito, ilimitado e indefinido. De este contraste, de esta oposición, se obtendría, gracias a lo cómico romántico, una síntesis, una superación de las limitaciones de ambos ámbitos de lo real. Más allá de lo sublime, lo grotesco no es una manifestación de lo finito ni de lo infinito: lo cómico romántico supone una manifestación de lo finito en lo infinito, en movimiento inverso al de los sistemas cristianos que buscan lo infinito o ideal en lo contingente o material. Una « infinitud de contraste » cuya consecuencia más seria o profunda es la negación del mismo infinito. Una superación de lo sublime, planteando o colocando lo finito en el seno de lo infinito.

La teoría de este autor, en cuya prosa, según Aullón de Haro, «se hace evidente la presencia del lenguaje y el ingenio del Barroco» (AULLÓN DE HARO 1991: 19), presenta otro aspecto (ético, político) que hay que estimar como esencial: el rechazo del nacionalismo, como consecuencia o causa del alcance universal del modo de representación grotesco; la transversalidad del desprecio del mundo humano que según Jean Paul encontramos en el gran arte grotesco implica, de hecho, una perspectiva antropológica universal. Para Richter, la risa grotesca es la de una sabiduría enloquecida, grave, ambivalente. ¿Un nihilismo posteológico? Según el escritor «alemán» (JEAN PAUL 1991: 30 – 31):

El universo es la palabra más atrevida y más elevada del idioma; es el más sublime de los pensamientos, aunque la mayor parte de los hombres no ve en el universo sino el teatro de su vida mezquina, y en la historia de la eternidad, la de la pequeña población donde nacieron.

Subyace a estas palabras una suerte de misatropía humanista, individualista, que desprecia los lugares comunes, colectivos, de las mayorías. Lo cual, en su época, era definitivamente una tendencia a contracorriente, pero no contradictoria con la línea cosmopolita que, en sólo aparente paradoja, estuvo imbricada en el desarrollo floclorista y nacionalista de todo el siglo de la Enciclopedia Francesa (JEAN PAUL 1991: 31):

Si quisiéramos imaginarnos el más grande e inspirado de todos los poetas supondríamos la emigración de un alma de genio a través de todas las naciones, de todas las épocas y de todas las condiciones

sociales, y la dejaríamos recorrer navegando en torno todas las costas del universo. ¡Qué grande y atrevido bosquejo trazaría de sus formas!

Jean Paul, en este punto, antecede las actitudes de dos nombres importantes para nuestra tesis: la nietzscheana crítica cultural y social situada desde una perspectiva elevada, desde metafóricas montañas hiperbóreas, frías y alejadas de lo humano cotidiano, vulgar, común, y la poética valleinclaniana que sitúa al autor en posición de altura. Un anhelo de visión superior, panorámica, en suma, pero que enfoca y trata, precisamente, lo *de abajo*.

Este rechazo del nacionalismo, desde nuestro punto de vista, podría muy bien explicar su exclusión – u *olvido* – de las primeras líneas del canon de las historias literarias, promocionadas en última instancia desde los poderes *de oficio*. Consecuencia del escepticismo radical de alguien para quien «la disposición de autor cómico» es «la idea del desprecio del mundo» (JEAN PAUL 1991: 96) es el nihilismo, la distancia y negación respecto a los valores oficiales compartidos colectivamente, con un consecuente y, en términos racionales, lógico desprecio hacia el nacionalismo.

Para Jean Paul Richter, lo cómico absoluto o aniquilador posee un alcance universalmente antropológico, su desprecio nihilista hacia los absurdos humanos es transversalmente universal. Además, como ya hemos señalado, lo cómico debería, para Jean Paul, ser siempre grotesco o, según su expresión, « humorístico ». Jean Paul asocia, además, la libertad creativa al nihilismo poético (JEAN PAUL 1991: 30): « *Nihilistas poéticos* – El espíritu de la época actual se goza egoístamente en anonadar el mundo y el universo, sólo que, para hacerse dentro del vacío por él producido un espacio libre para sus hazañas, arranca como si fuera cadena el apósito de sus heridas [...] ese arbitrario desenfreno... »

He aquí una consecuencia de su propuesta: lo infinito como función: igualar y « anonadar » todo lo humano (necio, despreciable): « Rebajar la grandeza y elevar la pequeñez ».

El humor aniquilador, nihilista, tiene al mismo tiempo algo de sabio y enloquecido; más bien, sería como una sabiduría enloquecida. Una risa, por tanto, grave, seria, reflexiva, profunda. Al mismo tiempo, un sabiduría irrazonable, insensata, temeraria, insolente. Como escribe Jean Paul Richter (JEAN PAUL 1991: 108): « El humor es, como los antiguos llamaban a Diógenes, un Sócrates demente. »

Esta ambivalencia es una característica que en otro sentido, no muy distante, señalará Bakhtin al consignarla como principio esencial de lo grotesco. Lo alto en lo bajo, la vida en la muerte, el espíritu en la materia, etc. Como escribe Richter (JEAN PAUL 1991: 93):

El entendimiento y el mundo objetivo sólo conocen lo finito. Aquí no hay más que un contraste infinito entre las ideas (de la razón) y el finito mismo tomado en su totalidad. Pero, ¿qué sucedería si se atribuyese y se opusiese este finito como contraste subjetivo a la idea (infinito) como contraste objetivo, y que en lugar de lo sublime o de la manifestación de lo infinito se hiciera nacer una manifestación de lo finito en lo infinito, es decir, una infinitud de contraste; en una palabra, una negación de lo infinito? En este caso tendríamos el humor o lo cómico romántico.

En este fragmento se encuentra condensada la propuesta no clasicista, no académica, de un nuevo tipo de representación, un buen ejemplo de lo que designamos como heteromímesis. Cabe relacionar su teoría del conocimiento con la de Kant, del cual parte. Lo *cómico romántico*, que más adelante distinguirá de la parodia y la ironía, interioriza (esto es, subjetiviza) lo infinito objetivo (exterior, objeto de la mimesis clásica que propugnaba el estudio de la naturaleza): subjetivizando lo exterior, se somete a éste a procedimientos (leyes) estrictamente artísticas. Según Richter, es característica de esta nueva mimesis el (JEAN PAUL 1991: 31):

[...] desprecio de la imitación, del estudio de la naturaleza [la representación artística] debe preferir perderse evaporada en el desierto de una imaginación confusa, en el que leyes particulares más determinadas y estrechas, las de la prosodia y la armonía, son las únicas que le resta seguir.

¿Cómo no percibir en estas palabras un anticipo de las correspondencias baudelarianas o de sus posteriores simbolismos, de la doctrina de la autonomía del arte, del arte por el arte?

Asociando ética a poética, Jean Paul establece la «universalidad del humor» (JEAN PAUL 1991: 94):

Universalidad del humor. – El humor, como destrucción de lo sublime, no hace desaparecer lo individual sino lo finito en su contraste con la idea. Para él no existe la tontería individual, ni los tontos, sino sólo la tontería y el mundo tonto. Diferente de las ideas de lo cómico vulgar, no pone en evidencia una locura individual. Rebaja la grandeza y eleva la pequeñez pero, diferente también de la parodia y la ironía, lo hace colocando el grande al lado del pequeño al mismo tiempo que lo pequeño al lado de lo grande, y reduciendo así a la nada uno y otro, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada [...] el humorista

prefiere proteger la tontería individual y dirigirse por el contrario contra el verdugo y todos los espectadores, porque no es la tontería de tal o cual ciudad sino la simpleza humana, es decir, la universal, la que él persigue.

En Jean Paul/Richter, como en Hegel aunque en sentido contrario, la ética precede a la poética. Tal como veremos posteriormente en los esperpentos de Valle o en algunos cuentos de Juan José Arreola, como «Una mujer amaestrada» (*Confabulario*, 1952), el modo de representación que proponía Richter era una formulación, ante todo, ética, política, que se dirigía contra «el verdugo y todos los espectadores», la masa linchadora que vitorea al torturador. Es éste el objetivo serio, grave, de la risa de lo cómico aniquilador romántico, de lo grotesco. Para resaltar el valor moralista de lo grotesco, Richter afirma que (JEAN PAUL 1991: 97, 98):

Cuando el hombre, como los teólogos de otro tiempo, contempla el mundo terrestre desde lo alto del mundo inmaterial, aquél le parece lleno de pequeñez y variedad: cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor para medir el mundo infinito, produce esa risa en la que vienen a mezclarse un dolor y una grandiosidad [...] el humor, en oposición con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad.

Pero Jean Paul va aún más lejos e intenta deducir o extraer principios filosóficos de lo grotesco. Así, se revela doblemente precursor: tanto de Kayser (el nihilismo inherente al humor aniquilador, el desprecio del mundo en todo lo que desde el sistema ideológico-anímico del artista resulte absurdo), como de Bakhtin (el principio de carnavalización: grotesco popular, alegre, igualitario... democrático). Afirma, más adelante, el escritor (JEAN PAUL 1991: 100):

Un tercer hecho semejante son las fiestas humorísticas de los locos en la Edad Media, que con un *hysteronproteron*, en una mascarada interior y espiritual, sin ninguna intención impura, destruyen los estados y las costumbres, todo esto bajo la gran igualdad y libertad de la alegría. Pero hoy nuestro gusto no sería bastante delicado para un humor semejante, si, por otra parte, nuestra alma no fuese demasiado malvada.

Sin embargo, mientras hallamos aquí un sincero aprecio de las fiestas tradicionales, adscribibles a esa categoría tan elaborada precisamente en la época romántica que es la de *lo popular*, como manera de criticar distinciones basadas en privilegios de clase – «los estados y las costumbres» – y además de indirectamente burlarse de lo solemne, al referirse más que

favorablemente a «la gran igualdad y libertad de la alegría», Jean Paul Richter mantiene un discurso ambiguo, o cuando menos complejo, muy complejo. Ello, porque simultáneamente asume una suerte de elitismo individualista que tiene mucho de prenietschiano, al atribuirse un estatuto especial, impuro, indelicado (esto es, ofensivo) y de *alma demasiado malvada*. Es una ambivalencia o aparente bipolaridad, entre lo popular y un individualismo de cuño elitista, que no excluye la empatía, precisamente con el individuo, nunca respecto al pueblo linchador; y, simultáneamente, una conceptualización afilada, feroz, de lo colectivo, con lo que se renuncian conceptos muy explorados en los siglos siguientes, como el de masa, o plebe (JEAN PAUL 1991: 97):

Esta universalidad explica también la dulzura y tolerancia de humor para con las tonterías individuales, porque éstas, hallándose esparcidas entre la multitud, tienen menos fuerza y hieren menos; además, el ojo del humorista no puede desconocer su propia afinidad con el género humano. El satírico vulgar, por el contrario, sólo observa y pone en evidencia, en la vida ordinaria o en la de los sabios, rasgos abderíticos aislados y que le son extraños; en el sentimiento estrecho y egoísta de su superioridad, cree ser un hipocentauro en medio de onocentauros; y, como un predicador de mañana y tarde, en esta mansión de locos del globo terrestre predica con una especie de furor desde lo alto de su caballo su sermón de capuchino contra la locura. ¡Cuánto más modesto es el que se contenta con reírse de todo sin exceptuar ni aun el mismo hipocentauro!

Todos estos temas serán rasgos fundamentales de los grotescos posteriores, y específicamente de las representaciones de la angustia y el desasosiego expresionista, y la indignación ante ciertos fenómenos sociales, como el embrutecimiento de las multitudes. Cómo no pensar en Goya, nuevamente. O en Munch, o retrocediendo en la línea cronológica, Quevedo... Y es, además, otra conexión con lo barroco, específicamente con Cervantes (que aquí es lo mismo que decir el *Quijote*) (JEAN PAUL 1991: 95):

Cervantes, cuyo genio era demasiado grande para burlarse largo tiempo de una demencia accidental o de una tontería vulgar, llega hasta el fin [...] bajo las miradas de la igualdad infinita, el paralelo humorístico entre el realismo y el idealismo, entre el cuerpo y el alma y sus gemelos de la locura se mantienen muy por encima de toda la humanidad.

Mijaíl Bakhtin, para quien el baciyélmico Cervantes sería uno de los primeros ejemplos de humorismo moderno y significaría la pérdida del poder regenerador que según el crítico ruso contenía la representación grotesca popular, dialoga críticamente con Wolfgang Kayser

y, precisamente, a propósito del «humor aniquilador» afirma que (BAKHTIN 1984: 38) «The world of Romantic grotesque is to a certain extent a terrifying world, alien to man.»

Quizá la concepción bakhtiniana de lo *humano* sea algo cándida, rousseaunianamente ingenua. En realidad, para nosotros, este «humor aniquilador» sin el cual sería apenas inteligible una parte sustancial del romanticismo (Goya, Richter, Larra) es, precisamente, la semilla del esperpento, esto es, del grotesco contemporáneo que juega con el absurdo. Según Bakhtin, en el grotesco romántico (BAKHTIN 1984: 39):

All that is ordinary, commonplace, belonging to everyday life, and recognized by all suddenly becomes meaningless, dubious and hostile. Our own world becomes an alien world [...] The images of Romantic grotesque usually express fear of the world and seek to inspire their reader with this fear.

Y, además:

Other specific traits are linked with the disappearance of laughter's regenerating power in Romantic grotesque. For instance, the theme of madness is inherent to all grotesque forms, because madness makes men look at the world with different eyes, not dimmed by „normal“, that is, by commonplace ideas and judgements. In old grotesque, madness is a gay parody of official reasons, of the narrow seriousness of official „truth“. It is a „festive“ madness. In Romantic grotesque, on the other hand, madness acquires a somber, tragic aspect of individual isolation.

Quizá. Pero no es menos cierto que es con los románticos (y con *ellos*, las románticas: pues es con la Ilustración cuando se consolida la presencia femenina entre intelectuales y artistas), cuando, en continuidad con la actitud interventiva de autores esclarecidos como Voltaire, Rousseau o Diderot, y con la ayuda valiosa de la prensa, se establece la figura del escritor intelectual, del artista-en-la-sociedad. Y también ejemplos femeninos: Madame de Staël (1766-1817), Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851), Georges Sand (1804-1876), Marquesa de Alorna (1750-1839)...

En las obras y trayectorias biográficas de Larra (1809-1837) o Espronceda (1808-1842), continuadores a su manera de la línea marcada por el ya mencionado José de Cadalso, coexisten lo sombrío, trágico y exasperado (por usar conceptos de la cita de Bakhtin) con una actividad cívica regular. Muchos románticos fueron artistas e intelectuales, esto es: comprometidos política y socialmente. Además, el antiburguesismo romántico (al menos en

actitud) se conduce a partir de una reivindicación de lo humano que precede, en gran medida, de los conceptos ilustrados más humanistas: los que confluyeron en la triple reivindicación de 1789: libertad, igualdad, fraternidad. Contradictoriamente, quizá: pero lo contradictorio existencial no contradice la lógica de lo humano, ni mucho menos. No es baladí que el marxismo bakhtiniano que lo lleva a mistificar *lo popular* provenga de las mismas fuentes, en realidad. Esto es: las reflexiones e interpretaciones del crítico ruso presuponen una cierta idea de lo humano deudora del más que discutible y dudoso mito rousseauniano del *buen salvaje* y del sistema filosófico hegeliano que, lo hemos dicho y mejor argumentaremos más adelante, consideramos a varios niveles uno de los menos recomendables desde la perspectiva científica, ética y estética.

Desde nuestra perspectiva, no se acaba de entender bien el rechazo vehemente de Bakhtin hacia el desasosiego nihilista de lo grotesco moderno. Aunque si atendemos a su biografía y al acoso profesional e intelectual que sufrió desde la ortodoxia totalitaria soviética, su postura podría interpretarse como un gesto de rebeldía antifatalista, una reivindicación de la risa popular (y aquí *popular* sería sinónimo de *espacio público/democrático*). Suponemos que el ambiente de censura de aquellos años de oligarquía estalinista no permitirían al crítico ir más lejos en la expresión de sus ideas y que blindándose en *lo popular* (dogma de fe de los totalitarismos comunistas) esquivaría el dogmatismo soviético. En cualquier caso, no podemos ir más allá de lo que sabemos y no queremos imponer nuestros deseos o suposiciones desiderativas a los textos. Pero nos preguntamos desde qué visión del mundo sería posible criticar el escepticismo y la desconfianza en el arte... ¡Cómo confiar en lo humano tras los holocaustos europeos, soviéticos, estadounidenses! Nos resulta extravagante, todo hay que decirlo. Aunque quizá pudiéramos aplicarle la teoría de las ficciones (Jeremy Bentham, capítulo 1 de esta tesis) a su distinción algo maniquea entre las (falsas) *verdades oficiales* y la genuina verdad del pueblo (identificado como el Hombre, la especie). Además, estaría trasladando al pasado debates y preocupaciones contemporáneas suyas. Algo que, por otra parte, es inevitable: todos lo hacemos, individuos y colectividades, al crear y organizarnos la Historia, las Historias, para nuestros usos actuales.

Volviendo a Jean Paul/Richter, éste indica el camino de una labor muy interesante, aunque sin llevarla a término: intentará describir y enumerar algunas técnicas que confluyen en el efecto grotesco: los movimientos de los personajes, las multitudes o turbas, la

mecanización (esto es: la representación de lo humano desde la escala del teatro de marionetas, como Valle-Inclán sistematizará más de un siglo después). Por ejemplo, observa Jean Paul en su ensayo, que tiene algo de descriptivo y de prescriptivo, que (JEAN PAUL 1991: 111):

El movimiento, y sobre todo, el movimiento rápido o el reposo al lado de este último pueden contribuir a hacer un objeto más cómico, como medio de hacer el humor tangible a los sentidos. Lo propio sucede con la turba, que proporciona, por el predominio de lo sensible y de los cuerpos, la apariencia cómica de un mecanismo.

En nuestra apreciación del ensayo de Jean Paul Richter valoramos, además, su inspiradora manera de relacionar artes diferentes, y particularmente al intentar aplicar su teoría del «humor aniquilador» (o grotesco, como hemos señalado) a la música, una música que hoy dudaríamos en asociar al humor y mucho menos a lo grotesco (JEAN PAUL 1991: 100):

Puede sentirse en la música algo de la audacia del humor aniquilador, o por mejor decir, la expresión del desprecio hacia el universo: en la de Haydn, por ejemplo, de aniquilar series enteras de sonidos por una serie extraña y que se agita alternativamente entre *pianissimo* y *fortissimo*, entre *presto* y *andante*. Un segundo hecho semejante es el escepticismo que nace, según Platner, cuando el espíritu pasea sus miradas sobre la multitud terrible de las opiniones contrarias que le rodean

Es impecable – y aleccionador – el análisis de Richter, su asociación de unas formas artísticas concretas (conciertos de Haydn), con una teoría estética del humor (lo grotesco, lo disonante, incongruente: humor aniquilador) y con la psicología o el *ethos* del artista (desprecio del mundo, escepticismo), aquí ya con estatuto de demiurgo.

Por otro lado, la expresión subjetivizada (como un tipo nuevo de objetividad, de hecho) superaría (en adecuación de la representación al objeto representado) la mimesis clásica (*imaginación* frente a imitación). Con ello, Jean Paul plantea abiertamente el problema de la originalidad individual frente al convencionalismo académico, con sus normas y preceptos. En cierto sentido, se distingue aquí un antecedente de los expresionismos, y por tanto del grotesco esperpéntico.

Frances Connelly refiere, por otro lado, la recepción de lo grotesco en su vector de fealdad y con relación a marcos, reglas, normas estéticas. En este sentido, confirma que el

Romanticismo supuso un momento clave en la posición del modo de representación grotesco respecto a las poéticas en general. Y alude indirectamente a Jean Paul (CONNELLY 2015: 236):

La fealdad, llevada más allá de sus límites normativos, se entrecruza con lo grotesco y nuestra respuesta cambia del asco a la repugnancia. De lo feo podemos reírnos y mantenerlo en su sitio, aunque pueda resultar cruel. La amenaza de lo monstruoso y abyecto hace que se nos atragante la risa. Es lo que los románticos denominaron «risa infernal» o «humor aniquilador», nosotros somos el objeto de burla: de los dioses, del destino, de nuestra propia debilidad.

En fin: la importancia de la teoría de Jean Paul/Richter es manifiesta. Como concluye Aullón de Haro en el estudio que hemos ido citando (AULLÓN DE HARO 1991: 16-17):

Lo cierto es que el Humorismo de Jean Paul contribuyó muy notablemente al pensamiento romántico y a su difusión, así como al definitivo establecimiento de un componente habitual de la poética de la Modernidad que quedó integrado en la Estética y, al discurrir de la evolución artística, alcanzó la ruptura revolucionaria de la Vanguardia histórica reestructurándose junto al componente de juego y sus derivados de infantilismo y ludismo, en el marco de las nuevas necesidades expresivas de la poesía vanguardista del siguiente siglo, naturalmente ahora sometido, entre otros aspectos, al proceso de destranscendentalización que ésta define.

En efecto, el concepto de *destranscendentalización* es esencial: recordemos que, para Kant, lo sublime era incompatible con lo lúdico. En cierto sentido, Richter acopla lo sublime a lo grotesco no solemne, burlón, ridículo. Esto anuncia, como escribe Aullón de Haro, el humorismo lúdico de las vanguardias, que explorarán, por ejemplo, artistas como Miguel Gómez de la Serna, Maruja Mallo, Almada Negreiros o Fernando Pessoa (para fijarnos tan sólo en el espacio – llamado, bien llamado probablemente - *ibérico*).

II.4.2. (Hegeliano inciso: arte *para* Cristo)

Vi o Imperador – *essa alma do mundo* – cavalgar através da cidade em missão de reconhecimento: é deveras um sentimento maravilhoso contemplar um tal indivíduo que, concentrado em determinado ponto, sentado num cavalo, abarca e domina o mundo.

F. W. HEGEL (*Werke*, XIX, p. 68)
In (ABBAGNANO 1978: 103-104)

En este recorrido diacrónico que vamos componiendo, a partir de momentos importantes en las figuraciones teóricas de los modos de representación, hemos llegado a la época que Victor Hugo prudentemente denominará la época *llamada* romántica, y en la que Goya introducía nuevas maneras en las artes, con sus series de grabados y sus pinturas *negras*, ejemplos señalados, como sabemos, de lo grotesco en pintura. Recordamos la cita de Valle-Inclán (v. cap. 1, p. 132), «esa tercera manera» de «mirar al mundo» en la que directamente establece una tradición grotesca que conecta el esperpento a Cervantes (1547-1616) y a Goya (1746–1828):

Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. [...] a pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.

Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos.

Acabamos de exponer y analizar, en la sección anterior, las ideas fundamentales de Richter, tan favorables respecto a la representación grotesca. Vemos, ahora, en la cita en epígrafe, cómo quien habría de ser el gran teofilósofo de la Prusia imperial (y por tanto imperialista), Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831), *se representaba* al emperador Napoleón Bonaparte, aquella figura fascinante para los admiradores del modo épico en historiografía, amén de frustrado exportador de la revolución francoburguesa mediante los cañones y las bayonetas. Pues bien, como podemos comprobar, Hegel describe la entrada del emperador en Iena en 1806 en los términos épicos de las epopeyas medievales y renacentistas: Napoleón,

caballero, «barão assinalado». Napoleón, Amadís. Napoleón, César: su caballo es un pedestal olímpico desde el cual «abarca e domina o mundo». Es una representación solemne, imperial, castrense, ortomimética. Será útil tener siempre en mente los *Caprichos* o los *Disparates* o, sobre todo, *Los desastres de la guerra* al leer esta sección en la que nos detenemos en el filósofo (o «sabio», como ha solido hacerse equivaler en demasiadas ocasiones). Hegel, el filósofo con mayor prestigio, prédica e institucionalización por aquellos años y, en ciertos ámbitos, durante bastante más tiempo. A favor, o en contra, como es nuestra dirección. Como escribe Robert Stern (STERN 1998: 18): «Hegel's work provides the background against which the major developments in European ideas since 1831 have emerged, and for many of the philosophers [...] only once they had come to terms with Hegel could their own thinking begin».

Primero, hay que tener en cuenta que aunque sea cierto que su *Estética* (1835) se publica en volumen después de que al autor que trataremos a continuación, Victor Hugo, publicase su *Préface à Cromwell*, las ideas en torno a la representación artística que atribuimos a Hegel comenzaron a extenderse mucho antes de la publicación de la defensa huguiana de lo grotesco. Ello, porque el filósofo prusiano, ya en 1802-03, publica textos, colaborando con Schelling, en el «Periódico crítico de filosofía». Desde 1805, ejerce la docencia en Jena, en Nuremberg y en Heidelberg, hasta que en 1818 se convierte en profesor de la Universidad de Berlín.

Sólo después de su muerte por cólera, en 1831, se reunirían, a partir de apuntes de clases suyos tomados por ex alumnos, sus ideas sobre la estética y las artes. Como escribe Federico Vercellone respecto a la *Estética* de Hegel (VERCELLONE 2000: 29):

é bom recordar que não nos encontramos perante um texto de autor mas uma espécie de miscelânea composta pelas lições de Hegel. Na verdade, o editor das *Lições de Estética* foi um aluno de Hegel, Heinrich Gustav Hotho, que organizou as duas primeiras edições. O trabalho de Hotho baseia-se em parte nas *Nachschriften*, isto é, nos cadernos de apontamentos dos alunos que tinham assistido, em particular, aos cursos que Hegel ministrara em Berlim em 1823 e em 1826; mas o editor teve oportunidade de usufruir também de apontamentos do próprio Hegel, referentes tanto aos cursos de Heidelberg (1818) como aos de Berlim (1820-1821), 1823, 1826, 1828-1829).

Por ello, podemos asumir su influencia entre la *intelligentsia* europea anterior y contemporánea a 1827, año de la publicación del Prefacio de *Cromwell* de Victor Hugo. Ello,

porque, además de la importancia nacional e internacional de la Universidad de Berlín y la *auctoritas* ejercida desde ella por el filósofo, las ideas fundamentales de su sistema, el denso y totalizante sistema filosófico hegeliano, se publicaron ya en su *Fenomenología del espíritu* (1807).

Desde un teorracionalismo que coloca el trasnochado (de tan hipotético e improbable) concepto de *lo Absoluto* por encima de toda la realidad material (cuya función dentro del sistema hegeliano es simplemente estar al servicio de la misión de revelar ese divino Absoluto), Hegel coloca al Estado por encima del individuo, construyendo su sistema filosófico en torno a ese intangible y no poco improbable *Absoluto*, que no es otra cosa que la recuperación, desde el método racional cartesiano-kantiano, del teocratismo tridentino, actualizándolo para la Alemania postenciclopédica, postrevolucionaria y ya en pleno fervor nacionalista. No es casual que sus primeros trabajos fueran motivados por inquietudes religiosas: una *Vida de Jesús* (1795) y el ensayo *Sobre la relación entre la religión racional y la religión positiva* (1795-96) (ABBGNANO 1978: 103-104).

En estas sus lecciones de *Estética* (póstumamente organizada y publicada en 1835) refiere brevemente lo grotesco, en desfavorable, aunque no menos precisa reflexión. Como señala Dominique Iehl, en *Le grotesque*, a propósito de Hegel (IEHL 1997: 57):

L'imagination – [dans le grotesque] ne s'affirme que par des distorsions. Elle chasse les formes particulières hors des frontières précises de leur qualité propre, les disperse, les modifie dans le sens de l'indéterminé, leur prête une ampleur démesurée tout en les disloquant, et n'exprime la tendance à la conciliation des contraires que sous forme d'une impossibilité de conciliation.

Y, sin embargo, como confiamos en que haya quedado demostrado en las anteriores páginas, el concepto de distorsión presupone la posibilidad de una mimesis o representación objetiva, idéntica, sin distorsión respecto a la cosa-en-sí. La fuerza científica de esta presuposición es escasa, por lo que no habrá más remedio que prescindir de tales puntos de vista (o de fe), sobre todo si los enjuiciamos desde la ciencia moderna (evolucionismo y neurociencia, véase el c. 1 de nuestro trabajo).

Volvamos, pues, a las palabras de Hegel-por-sí-mismo (según sus alumnos). Respondiendo a la emergencia de lo grotesco en obras y reflexiones como las de Richter, Hegel

critica «el sentimentalismo de *Juan-Pablo*» y el «mal gusto de sus situaciones» (HEGEL 1988: 260, «El arte romántico – De la concentración del carácter»). Es cierto que Hegel, en su clasificación de los estadios históricos del arte como manifestación exterior, aparente, material, del Absoluto, al arte romántico, esto es, el arte cristianizado, lo sitúa en la cúspide del proceso, en cuanto a adecuación religiosa (al ser un arte cristiano). Para nuestro filósofo, el aspecto positivo de este momento histórico de síntesis, de apocalipsis de resolución de la tesis y la antítesis que habrían supuesto las anteriores épocas, es que en el arte romántico el alma se concentra en sí misma. Se afirma, en «El arte romántico: de lo romántico en general» (HEGEL 1988: 212) que:

La naturaleza se borra, se retira a un orden inferior; el universo se condensa en un solo punto, en el foco del alma humana. Ésta, absorbida por un solo pensamiento, el de unirse con Dios, ve al mundo desvanecerse o lo mira con indiferencia. Veis también aparecer un *heroísmo* enteramente distinto del heroísmo antiguo, un heroísmo de *sumisión* y de *resignación*.

A la desvaloración de lo natural, de lo aparente, de lo material, en suma, hay que añadirle el elogio de la sumisión y de la resignación (valores coherentes con el cristianismo, en cualquiera de sus interpretaciones, pero particularmente con el tridentino). No queremos explorar aquí más de lo estrictamente necesario este fragmento: la asociación, *sui generis*, de lo heroico a la resignación fue en su día más que suficientemente explorado (y explotado) por otro Friedrich, éste, Nietzsche.

Sin embargo, por aquí se queda la valoración positiva del arte romántico contemporáneo de Hegel. Sus objeciones van más allá de aquella. Postulando la preeminencia de eso que denomina *alma* y desde su *verdad religiosa*, con el sometimiento de *lo real* a principios lógicos de coherencia e identidad, critica los excesos de la libertad (el fantasma de la libertad, que diría Buñuel). Según Hegel (HEGEL 1988: 215):

Pero esta libertad, no teniendo, como en el círculo de la verdad religiosa, una base sólida en la vida íntima y profunda del alma, no puede ser sino de naturaleza *exterior* o forma. Por otra parte, las circunstancias exteriores, las situaciones, ofrecen este espectáculo de la libertad bajo el aspecto de una multitud de *aventuras* cuyo principio son lo arbitrario y lo caprichoso. Tenemos así, como término final de la época romántica, este carácter *accidental* de los elementos *interior* y *exterior*; del arte y su separación; lo cual lleva al arte a su *ruina*. Desde este momento se revela para la inteligencia humana la necesidad de crearse, si quiere comprender la verdad, formas más elevadas que las que el arte es incapaz de ofrecerle.

Desprecio de las apariencias, del entretenimiento (las «aventuras»), de lo lúdico y de la diversidad. Para Hegel, la libertad de creadores como Jean Paul es, despectivamente, un *espectáculo*, contrario a la conexión lógica entre causa y efecto: un espectáculo arbitrario. Desde una perspectiva jurídica, la arbitrariedad equivaldría a la injusticia, al abuso de poder. Se trataría de un ejercicio de la libertad, pues, ilegítimo en el sistema prusiano-hegeliano de representación filosófica de lo real. Arbitrariedad que asocia, además, al capricho, a los caprichos. ¿Qué hubiera opinado de los de Goya? Pregunta más que retórica, lógicamente. Al criticar el «carácter *accidental* de los elementos *interior* y *exterior*», Hegel, absolutista de lo Absoluto, parece estar muy seguro, demasiado seguro, de que es posible establecer una expresión o representación no accidental, esto es, necesaria, de la esencia (la cosa en sí cuyo conocimiento directo había rechazado Kant), en la apariencia (el fenómeno que nos es dado observar, percibir). Como un místico visionario obsesionado con la unicidad unitaria de lo uno, con algo de monomanía teópata, incluso se permite decretar la *ruina*, el final de una época (haciendo gala del *pathos* apocalíptico que forma parte constante de la cultura occidental: el fin de la novela, el fin de la historia, el fin de las utopías...). Hay en este filósofo paradójicamente antiescéptico mucho de precursor de los monoteísmos políticos del siglo XX: «Ein Volk, ein Reich, Ein Führer» (o lo que viene a ser igual, un Padre del Pueblo). Desprecio hacia lo relativo, lo diverso, lo contingente (el tiempo, el espacio), lo inexplicable o (aún) inexplicado, desde ese Absoluto hipotético para el cual sólo dentro de su sistema especulativo y dogmático hay evidencia; esto es, para el cual, en verdad empírica y de alguna forma verificable, no hay evidencia alguna. Hegel eleva a evidencia la mera hipótesis (esto es, Dios, lo Absoluto).

En el siguiente fragmento, que vale la pena recordar aunque ya lo hayamos citado en la página 144 de esta romántica sección de nuestra tesis, Hegel tipologiza al artista de la ruina, condenándolo por su resistencia a los valores cristianos de la sumisión y la resignación que había exaltado en líneas previas. Critica la heterodoxia (otra *doxa*, una opinión diversa), la extra-vagancia aventurera, el ingenio (que cabe asociar al barroco y a la rehabilitación del barroco ejercida por el romanticismo). Tampoco parece mostrarse favorable ante el placer de la risa y de lo lúdico. Para el Hegel del orden burgués, castrense, solemne, el creador de la *ruina del arte romántico* es una especie de joven maleducado, gamberro, que no reconoce «el

orden natural de las cosas», alguien como por ejemplo nuestro Jean Paul. Concepto tan problemático, ese «orden natural de las cosas» (que en este caso, para más inri, prefiere lo trascendente a lo material), pero tan poco problematizado aquí por Hegel (HEGEL 1988: 267, 268):

en esta esfera de lo *accidental* es donde se declara la ruina del arte romántico. Porque de un lado lo real, desde el punto de vista de lo ideal, se presenta en su objetividad *prosaica*; es el fondo de la vida común, que en vez de ser percibido en su esencia, en su parte moral y divina, se representa en su elemento pasajero y finito. – Y por otra parte, el *artista*, con su manera enteramente personal de sentir y de concebir, con los derechos y el poder arbitrario de lo que se llama comunmente el *ingenio*, se erige en dueño absoluto de toda realidad. Cambia a capricho el orden natural de las cosas, no respeta nada, atropella la regla y la costumbre. No está satisfecho sino cuando los objetos que figuran en su cuadro, por la forma y la posición rara que les da la opinión, el gusto o la vena humorística, ofrecen un conjunto contradictorio, un espectáculo fantástico, en que todas las cosas chocan entre sí y se destruyen.

La voz de ultratumba de Georg Wilhelm Friedrich Hegel-Hotho juzga, señala y acusa: si el arte no se ajusta a su moral y a su concepto de lo divino, no sirve. Se niega, sobre todo, la autonomía de la creación artística.

Ya antes había destacado un gran problema – desde su particular modelo de lo real – del «arte moderno»: La integración e incluso el paso a primer plano de las «imperfecciones» y «defectos» de *lo real*: esto es, lo feo (en términos simplificadoramente nietzscheanos, *lo dionisiaco*) habría osado (maleducado y gamberro, insumiso) superponerse a lo bello (lo apolíneo). Es lo que se afirma, siempre de manera tajante, al referir una (HEGEL 1988: 213):

diferencia característica para el *arte moderno*. Es que en la representación de las formas sensibles, el arte no teme ya admitir en su seno lo *real* con sus imperfecciones y con sus defectos. Lo *bello* no es ya lo esencial; lo *feo* ocupa un lugar mucho mayor en sus creaciones

Qué duda cabe de que la extemporaneidad de la perspectiva hegeliana no es una cuestión de época: todas las épocas son contemporáneas y extemporáneas al mismo tiempo, modernas y antiguas revueltamente. En una misma época coexisten y dialogan, o se ignoran o se dominan o someten, todo tipo de mentalidades, épocas, psicologías, temperamentos, gustos. En realidad, la distinción hegeliana entre *lo bello* y *lo feo* es en sí un problema de simplonería por parte del mismo filósofo. No podemos olvidar que ya mucho antes de esta

dicotomización del gusto entre *lo bello y lo feo*, el espíritu y la carne, el bien y el mal (etc.), heredera de la tradición mazdeísta-platónica-judeocristiana, habían surgido otras posibilidades de redefinición de lo bello (como el concepto de lo sublime; ya lo vimos respecto a Kant), que abría la puerta a integrar lo feo y lo desagradable, lo monstruoso, en el buen gusto. Como ya hiciera, a su modo, el barroco Baltasar Gracián.

En verdad, hay una frase que define a este nuestro defensor del maniqueísmo estético: «Lo que nos falta es la fe.» (HEGEL 1988: 277). Es una afirmación que algunas de las ideologías más involutivas de este año de 2017 suscribirán sin titubear, sin mayor análisis. Hegel, filósofo de la solemnidad, de la ortomímesis, de las normas, del sistema. Pero, ¿hasta qué punto es legítimo juzgar el arte desde fuera de la práctica artística? O mejor: ¿quién podrá tener más conocimiento de causa, y por lo tanto, más autoridad al respecto: el filósofo o el artista? Aunque este es otro tema, harina de otro costal.

Ejemplo supino de que *El sueño de la razón produce monstruos*, Hegel, en los fragmentos que hemos analizado, y no sin cierta perplejidad ante su comprobado grado de fanatismo religioso, adopta el papel de portavoz del canon oficial, académico, neoclásico-tridentino, solemne. Sin embargo, es innegable su poderosa influencia en algunas de las más operativas –y perniciosas– ideologías del siglo XX (los nacionalismos fascistas, de un lado, y bolcheviques, de otro); por lo tanto, hay que tener en cuenta sus perspectivas sobre el asunto que nos ocupa.

Además, dicha influencia no es casual. Como señala Aullón de Haro (1991: 19, nota 15):

En contra de lo que en principio se pudiera pensar, el Humor y su constelación categorial han sido problemas, relativamente, tratados de manera muy escasa. Bien es verdad que la indeterminación teórica en que Aristóteles (y anteriormente Plantón [sic]) dejó sumido el tema de la comedia y lo risible debió contribuir decisivamente a perpetuar una situación de indecisión teórica a la cual sólo cabría contraponer de manera relevante, con anterioridad a la época moderna, el cuerpo retórico-poético de la agudeza y el ingenio barrocos (Gracián): pero sucede además que posteriormente a Jean Paul el asunto no ha dado de sí todo lo que hubiese sido de esperar. Esto en razón de que los grandes pensadores alemanes, de Hegel a Jaspers, se centraron sobre todo en la tragedia.

Con Hegel hemos comenzado, por su influencia y prédica, que no necesitamos rechazar, pues sus textos se desahucian por su propio peso (porque son obesos, pesados). Escribió mucho sobre arte pero sin practicarla: un estético no practicante, aunque todo lo

moralista posible. No practicante de las artes, aunque de otras manifestaciones culturales humanas, como la religión, sí lo fuera. Afortunadamente para las artes contemporáneas y, en realidad, para todos nosotros, el rechazo hegeliano de lo grotesco fue baladí, pues parece que buena parte de las artes relevantes del XIX hasta nuestros días ha ignorado. Confesamos nuestra incapacidad para entender el prestigio del logorreico y grave Profesor Hegel, en quien, aparte de su comicidad involuntaria, no hallamos mayor fuente de satisfacción intelectual. Lo cual, por otra parte, tampoco es tan poca cosa. Pensándolo mejor, habrá que retractarse respecto al comienzo de este párrafo: se puede entender la influencia del filósofo, quizá como puente entre Torquemada y las hogueras de libros del III Reich y las exposiciones nacionalsocialistas del «Arte Degenerado», que mostraban, para mayor temor y temblor, obras vanguardistas cuyas poéticas tanto deberán a la tradición escéptica, relativista y muy especialmente grotesca. Por ello, podemos afirmar que desde el romanticismo, y con previa preparación kantiana, se inicia una cierta institucionalización de la coaxialidad de lo ortomimético y lo heteromimético en las artes euro-occidentales.

Acojámonos a la autoridad del ya referido y citado Mikhail Bakhtin (BAKHTIN 1984: 44-45):

Hegel is concerned only with archaic grotesque, which he defines as the expression of the preclassic and prephilosophic condition of the spirit. Relying mostly on archaic Indian forms, Hegel defines grotesque by three traits: the fusion of different natural spheres, immeasurable and exaggerated dimensions, and the multiplication of different members and organs of the human body (hands, feet, and eyes of Indian gods). Hegel completely ignores the role of the comic in the structure of the grotesque and indeed examines grotesque quite independently of the comic.

E. K. Fischer differs from Hegel. He sees the burlesque, the comic as the essence and the driving force of this genre: "the grotesque ... is the comic in the form of the miraculous, it is the mythological comic." Fischer's definition has a certain profundity.

It must be added that in the further development of philosophical aesthetics up to our times the grotesque has not been duly understood and evaluated; there was no room for it in the system of aesthetics.

II.4.3. ...a la *cristiana* apología de lo grotesco, por Victor Hugo.

(El) otro texto fundamental de la época romántica será el prefacio de *Cromwell* (1827), de Victor Hugo. Texto importantísimo, tanto por su modernidad – fue precursor de los manifiestos vanguardistas del siglo XX – como por su carácter de poética: en él, Hugo eleva lo grotesco a categoría estética de primer orden, usando el término explícitamente (lo cual, con Richter, no ocurría). Desde un antiacademicismo – o al menos, un no clasicismo – que se apoya – citándolo expresamente – en la tradición, y concretamente en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), de Lope de Vega, el polígrafo francés, influido o no por Jean Paul Richter reflexiona sobre lo bello, lo sublime y lo feo: «Nous dirons seulement ici que, comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art.» (HUGO 1968: 72).

Con estilo épico y apologético, pero en absoluto exento de corrosiva ironía, el autor de *Les Misérables* (1831) y, sobre todo y para lo que nos atañe, de *L'homme qui rit* (1869), elaboró, en esta obra, una densa y enérgica defensa de lo grotesco, desarrollando una conceptualización que se apoya en argumentos historicistas, ontológicos, ético-religiosos y estéticos.

El escritor sitúa lo grotesco en el centro de sus concepciones artísticas enfocadas, sobre todo, en el «drama romántico». Esta preeminencia, que como hemos visto ya Jean Paul había defendido, y la influencia y autoridad de Hugo en aquellos y en los posteriores años, supone un nuevo hito en la historia del concepto y de su legitimación en las poéticas.

Según el escritor francés, lo grotesco vendría a ser en arte lo que el cristianismo en la historia de las mentalidades o de la moral. Religión, según Victor Hugo, igualitaria, fraterna y libertadora, el cristianismo habría introducido en la cultura occidental el reconocimiento de que (HUGO 1968: 69): «Elle [la «muse moderne»] se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie.»

Para Hugo, se trataría, lo grotesco, de un descubrimiento posterior a la antigüedad pagana, una novedad que habría cambiado la misma esencia del arte. O, mejor, gracias al

cristianismo habríanse extendido las representaciones de lo feo, de lo grotesco, un paso progresivo a su centralidad en la estética, en las poéticas. De ahí su admiración hacia la arquitectura gótica, a la cual lo grotesco contribuye, según el escritor, pues (HUGO 1968: 74):

Il imprime surtout son caractère à cette merveilleuse architecture qui, dans le moyen-âge, tient la place de tous les arts. Il attache son stigmat au front des cathédrales, encadre ses enfers et ses purgatoires sous l'ogive des portails, les fait flamboyer sur les vitraux, déroule ses monstres, ses dogues, ses démons autour des chapiteaux, le long des frises, au bord des toits.

El escritor no se limita a exaltar lo grotesco como categoría estética. Al fin y al cabo, casi lo transpone a un nivel ontológico: de categoría estética (percepción, representación), Hugo sitúa lo grotesco en una posición de principio esencial de lo real (el ser). Ello, dentro de un esquema ontológico análogo al sistema progresivo hegeliano – que invierte la escatología ovidiana y judeocristiana y desde el que se interpreta el presente como la fase más avanzada (progresiva) de la humanidad, de un progreso en sentido ascendente, hacia una humanidad ética, socialmente, *resuelta*. Con esta perspectiva orgánica y hegeliana de la historia y de lo colectivo como entidades metafóricamente orgánicas, unitarias, Victor Hugo opone el «arte moderno» (esto es, *romántico*) a los preceptos supuestamente cerrados de la academia y de las normas neoclásicas.

De un lado, Hugo cree positivamente en el sempiterno mito, de tradición judeocristiana, apocalíptica, del carácter progresivo, ascendente o descendente, del devenir histórico. Aplica, para ello, las metáforas biológicas al uso, reactivando el clásico, aunque siempre operativo y tantas veces actualizado, esquema mítico de las edades del «hombre» de Ovidio. En la traducción al portugués de Domingos Lucas (OVIDIO 2006: 26-27):

As quatro idades

A primeira a nascer foi a idade de ouro, que, sem repressão,
espontaneamente, sem nenhuma lei, cultivava a lealdade e o bem.

[...]

As cidades não eram ainda rodeadas por fundas trincheiras.

[...]

Sem o hábito da guerra,
os povos viviam em segurança uma vida tranquila.
[...]
Depois [...]
Apareceu a geração da prata,
[...]
A esta sucedeu a terceira, a geração de bronze,
de génio mais feroz e mais pronta para a guerra,
contudo não sacrílega. Do duro ferro é a última.
De seguida, na idade do pior metal, irrompe toda a espécie
de crimes. Desapareceram pudor, verdade e boa-fé,
e para o seu lugar surgiram fraude, perfídia, traição, violência
e a celerada ambição da posse. [...]

Invirtiendo a Hesíodo-Ovidio, no sin cierta mediación hegeliana, Hugo diseña una división de la historia literaria en *edades*: las de la poesía – oda, epopeya y drama – corresponderían, en este orden, a la *eternidad* (lo ideal), a la *historia* y a la *verdad*. Es curioso, esto de la *verdad*; tal como los conceptos, o mejor, las convicciones conceptuales, de la *historia* y de la *eternidad* (lo ideal). Pero Hugo, en su *Prefacio*, se muestra pletórico de fe. Apólogo, al buen modo romántico, del teatro shakesperiano y del lopesco *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), el autor de *Cromwell* toma a personajes como Hamlet, Macbeth u Otelo – personajes y palabras de carne y hueso, para nuestro romántico, en cuyo carácter contradictorio se revelaría una poética de lo real, para ejemplificar aquéllo que exalta en lo grotesco (HUGO 1968: 75): «Shakespeare, c’est le drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle».

También Valle-Inclán dialogará, a su modo, con el texto de Hugo, en su teoría de las tres alturas (ya aquí citada, en la página 122). En cuanto al mito clásico y judeocristiano (e ilustrado) del progreso histórico (de un sentido o una dirección predefinida del devenir

temporal), éste será también esencial en el desarrollo de la fantástica teoría hegeliana del proceso *dialéctico* de la historia (tesis, antítesis, síntesis: *Aufhebung*).

Para Hugo, lo sublime funciona como sinónimo de solemne o elevado, y lo sintetiza con lo no solemne, o bajo, vulgar, feo (el tipo gótico), para dar su definición de arte moderno, con la oposición al arte clásico, que procede de Schlegel (HUGO 1968: 70): «c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique».

El *Préface* se presenta como una suerte de manifiesto que se anticipa décadas a textos como «Un Manifeste littéraire» (1886), de Jean Moréas, y casi en un siglo a los textos programáticos de las vanguardias históricas (desde los futurismos al estridentismo de Maples-Arce, desde los manifiestos surrealistas hasta el manifiesto ultraísta, por ejemplo), donde Hugo articula una argumentación en su su apología de lo grotesco, jugando, al mismo tiempo, con la novedad y con la tradición. En todo caso, este momento representa otra vuelta de tuerca en la posición de la heteromímesis dentro del canon.

Llegados a este punto, exploremos más profundamente el texto de Hugo, cuyos núcleos temáticos son, sustancialmente, tres (interconectados): el de la poética (mímesis neoclásica, académica, frente a la representación romántica, original aunque desde la recuperación de poéticas del barroco); el drama romántico como síntesis de la tragedia y la comedia; la fundamentación ética y política de la poética, desde presupuestos libertarios, revolucionarios (que lo harán precursor de Wagner o de Nietzsche y, por supuesto, de las vanguardias y, en nuestro caso, de la estética del esperpento). De hecho, el escritor no duda en comparar –igualándolos, nivelándolos– lo literario a lo político (HUGO 1968: 106): «Il y a aujourd'hui l'ancien régime littéraire comme l'ancien régime politique.»

La innovadora propuesta poética de Victor Hugo parte de una constatación nacida de la necesidad de una mayor (o mejor) adecuación de la representación artística a la realidad. Según el escritor, la mímesis dieciochesca (no clásica, sino neoclásica, por tanto), tendía a separar artificialmente lo bello de lo feo, que Hugo identifica, respectivamente, con lo sublime y lo grotesco. Para él, el arte (*llamado*) romántico – Victor Hugo, respecto a la etiqueta periodológica del romanticismo, se muestra más distanciado que Jean Paul –, siendo más

original que el arte académico neoclásico, resultaría, además, mucho más objetivo, más apropiado para representar una realidad en la que «tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien l'ombre avec la lumière» (HUGO 1968: 69). A partir de esta premisa, el escritor elabora toda su teoría de lo grotesco en las poéticas occidentales, contraponiendo el arte *antiguo* al arte *moderno*, y subliminalmente planteando la inferioridad del paradigma épico respecto a la comedia (HUGO 1968: 69):

Ainsi voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie; et, comme une condition de plus dans l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie.

No ignora, naturalmente, la presencia de la comedia en esa antigüedad clásica: sin embargo, aunque «n'est pas qu'il fût vrai de dire que la comédie et le grotesque étaient absolument inconnus des anciens» (HUGO 1968: 70), «la comédie passe-t-elle presque inaperçue dans le grand ensemble épique de l'antiquité» (HUGO 1968: 71). Este sería, según Hugo, el aspecto diferenciador principal de lo antiguo y lo moderno (HUGO 1968: 71):

Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon. Il attache autour de la religion mille superstitions originales, autour de la poésie mille imaginations pittoresques. C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du Moyen Age;

Esto es: de un lado, el lugar de lo grotesco (lo deforme, feo o cómico, risible, o espantoso), que en la poética moderna (romántica o en todo caso posneoclásica) habría pasado a ocupar el centro de la creación. De otro lado, la importancia de la religión – y Hugo va probando, una y otra vez, su entusiástico cristianismo liberal (o libertario, que en este contexto hacemos equivaler). Como afirmará más adelante (HUGO 1968:73):

En effet, dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type, dégagé de tout alliage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés;

La adhesión inequívoca del escritor al cristianismo, del que afirma que es una «religión [...] complète, parce qu'elle est vraie» (HUGO 1968: 66), lo convierte necesariamente en heredero de tradiciones platónicas y neoplatónicas, copuladas o integradas a su vez en la tradición zoroastriana-mazdeísta en su versión judeocristiana, Victor Hugo asume, para su teoría, una bidimensionalidad esencial del ser humano que, como hemos argumentado en el primer capítulo, no tiene mucha sustentación científica pero que para su defensa de la *poésie nouvelle*, de lo romántico, es fundamental. Sin embargo, cuando asume la existencia de un alma-en-sí (*l'âme telle qu'elle est*), se contradecirá, pues más adelante afirmará, respondiendo a De Staël [De Staël fala da “ilusão nas artes” (*Da Alemanha*, II, XV)]. que «la vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité *absolue*. L'art ne peut donner la chose même» (HUGO 1968: 89). Aquí percibimos una conexión con la distinción kantiana entre fenómeno y númeno y la imposibilidad, en el sistema kantiano del conocimiento que vimos en la anterior sección, de conocer *la cosa en sí*. En cierto sentido, Hugo comparte ideas estructurales del hegelianismo, para sabotearlo desde dentro. Parte (aparentemente) del rechazo de la mimesis clásica en su versión neoclásica: la cual separaba, dogmáticamente, la comedia de la tragedia (y que Hegel, como veremos, suscribe en no insignificante medida). Pero, por otro lado, comparte la visión apocalíptica de la historia a la que hemos aludido: las edades del Hombre (de un modo que podríamos irónicamente clasificar como... hegeliano). Según Hugo (HUGO 1968: 75):

Il serait surabondant de faire ressortir davantage cette influence du grotesque dans la troisième civilisation. Tout démontre, à l'époque dite *romantique*, son alliance intime et créatrice avec le beau. Il n'y a pas jusqu'aux plus naïves légendes populaires qui n'expliquent quelquefois avec un admirable instinct ce mystère de l'art moderne. L'Antiquité n'aurait pas fait *la Belle et la Bête*.

Esto es: tal como Hegel, Hugo proclama la superioridad de la época moderna, de *su* época, sobre la antigüedad: de la civilización romántica-cristiana sobre la civilización pagana-clásica (HUGO 1968: 75-76):

Ainsi, pour résumer rapidement les faits que nous avons observés jusqu'ici, la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société: l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont

lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie. Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité.

Tenemos, pues, una construcción de la historia muy cercana a la hegeliana, quizá subsidiaria a ésta. Pero... cuán diferentes serán las conclusiones de uno y de otro, como iremos viendo. Volvamos, entonces, a la idea hugoliana de que lo sublime (lo bello), aunque «dégagé de tout alliage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés» (HUGO 1968: 73), se verá, sin embargo, superado por lo feo o deforme o monstruoso o ridículo, que será más diverso y presentará un repertorio mayor, esto es, más complejo, más rico e interesante: «Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille» (HUGO 1968: 73). Más adelante, Hugo irá más allá, anteponiendo lo característico a lo bello, que tanto había sido objeto de disquisiciones y debates a lo largo del siglo XVIII: «si le poète doit choisir dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau, mais le caractéristique» (HUGO 1968: 91). Siglo XVIII respecto a cuya poesía dedicará Hugo, algunas páginas más adelante, las siguientes palabras de sarcasmo (esto es: de agresión): «cette poésie fardée, mouchetée, poudrée, du dix-huitième siècle, cette littérature à paniers, à pompons et à falbalas» (HUGO 1968: 106). Es en esta misma zona del *Préface* donde el escritor anticipará su brillante estrategia de argumentación contra lo académico neoclásico, construida *desde* lo clásico neoclásico. Algunas páginas después, como colofón del texto, Victor Hugo enuncia afirmaciones en la misma línea heterodoxa que mantendrá en el ensayo (llamémosle así) que es el *Préface*. Argumentos a favor de una heteromímesis, diríase. Pues bien, tales argumentos, tales afirmaciones, son en realidad citas veladas, jinguenso Hugo que recrea al Cervantes prologuista!, de archiclásicos, de autoridades de autoridades dentro del sistema del neoclasicismo (HUGO 1968: 109): «Qui dit cela? C'est Aristote. Qui dit ceci? C'est Boileau». Aunque citando a autoridades, no lo hace sin dejar claro su desdén hacia la erudición teórica en lugar de la práctica artística. Y lo hace al rematar el *Préface*, en intertextualidad con el prólogo del *Quijote*, de su admirado Cervantes, escritor de aquella España barroca que denominará «cette Rome castillane» (HUGO 1968:86): «Mais il a voulu laisser ce mode d'argumentation à ceux qui le croient invincible, universel et souverain. Quant à lui, il préfère des raisons à des autorités; il a toujours mieux aimé des armes que des armoiries.» (HUGO 1968: 109). Hugo no se desentiende de lo clásico, sino que problematiza su lugar dentro del sistema artístico neoclásico (también en esto, Hugo

precursor de Nietzsche). E insulta (agrede, ofende) directamente a los representantes de ese sistema, nuevamente con sarcasmo (HUGO 1968: 79):

Ainsi, que des pédants étourdis (l'un n'exclut pas l'autre) prétendent que le difforme, le laid, le grotesque, ne doit jamais être un objet d'imitation pour l'art, on leur répond que le grotesque, c'est la comédie, et qu'apparemment la comédie fait partie de l'art.

En su ataque al sistema cuyo eje era el honorable y arancelario *buen gusto* que rechazaba lo monstruoso y lo feo (lo grotesco), Hugo citará más de una vez palabras atribuidas al autor de *Candide*. El rechazo de los sistemas conducirá nuevamente a Hugo hasta Voltaire, con un sarcasmo para nada menos feroz que el que sería marca principal del estilo de Nietzsche (HUGO 1968: 98): «Les systèmes, dit spirituellement Voltaire, sont comme des rats qui passent par vingt trous, et en trouvent enfin deux ou trois qui ne peuvent les admettre.» Voltaire, por cierto, a quien elegirá el nada sospechoso (de anticlasicismo) Friedrich Nietzsche como la referencia del siglo anterior al suyo para integrarse en una tradición, si cupiera, antitradicional (añadamos al de Voltaire, el nombre de Diderot): la tradición del escepticismo nihilista racional. ¿Es éste el sentido que podemos atribuir a la crítica victorhuguiana del conocimiento académico, institucionalizado? (HUGO 1968: 89): «On a mis la mémoire à la place de l'imagination». Su ataque a lo bello institucionalizado, al gusto, que es siempre el *buen gusto*, se expresará con palabras que sin temor (ni temblor) calificaremos como futuristas *avant-la-lettre*: «Mais ce qu'il faut détruire avant tout, c'est le vieux faux goût. Il faut en dérouiller la littérature actuelle.» (HUGO 1968: 106). Lo hace desde la creencia, elaborada y arraigada entre unos y otros románticos, en el genio, contrapuesto al *aurea mediocritas* anatemizada, asociándola a la retórica académica, a los códigos del arte institucionalizado. Las reglas y las convenciones, según nuestro escritor, «pour le génie, ce sont des instruments; pour la médiocrité, des outils.» (HUGO 1968:) (p.58) Defendiendo a un joven Byron, denominará la labor de sus críticos como «la tactique éternelle de la routine envieuse contre le talent naissant» (HUGO 1968: 85), lo cual (la rutina envidiosa, que cabe interpretar como impotente) nos hace pensar en la fundamentación psicológica de las acciones artísticas e intelectuales, fundamentación que también desarrolló posteriormente Nietzsche, con éxito, en sus conceptos de la *mala fé* y el *resentimiento*.

A partir de aquí, vemos cómo a partir de diversas consideraciones que se proyectan desde varios ámbitos temáticos el autor francés ensambla un sistema poético antiacadémico, anticonvencional, que sitúa la originalidad del genio en su centro. Parte, para ello, de la afirmación de carácter general de que el idioma, aun siendo compartido por una comunidad de hablantes (diríamos nosotros actualmente), posee una individualidad tan particular y exclusiva como la de quien se expresa mediante aquél (una vez más, el concepto hegeliano del *zeitgeist*) (HUGO 1968: 97):

La langue de Montaigne n'est plus celle de Rabelais, la langue de Pascal n'est plus celle de Montaigne, la langue de Montesquieu n'est plus celle de Pascal. Chacune de ces quatre langues, prise en soi, est admirable, parce qu'elle est originale. Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées. Les langues sont comme la mer, elles oscillent sans cesse.

De ahí su rechazo de plano del arte creado a partir de reglas poéticas: «Ensuite, ne vaudrait-il pas toujours mieux faire des poétiques d'après une poésie, que de la poésie d'après une poétique?» (HUGO 1968: 98); inspirándose directamente en el Lope de Vega del *Arte Nuevo* (*Cuando he de escribir una comedia, / Encierro los preceptos con seis llaves*), establece una suerte de maquiavelismo artístico, citando para ello al clásico canonizado, Aristóteles: «Si le poète établit des choses impossibles selon les règles de son art, il commet une faute sans contredit; mais elle cesse d'être faute, lorsque par ce, moyen il arrive à la fin qu'il s'est proposée; car il a trouvé ce qu'il cherchait.» (HUGO 1968: 109). Refiriéndose a aquéllos a quienes había atacado como «pedants étourdis», y esta vez citando a Boileau, dirá que (HUGO 1968: 109):

Ils prennent pour galimatias tout ce que la faiblesse de leurs lumières ne leur permet pas de comprendre. Ils traitent surtout de ridicules ces endroits merveilleux où le poète, *afin de mieux entrer dans la raison, sort, s'il faut ainsi parler, de la raison même*. Ce précepte effectivement, qui donne pour règle de ne point garder quelquefois de règles, est un mystère de l'art qu'il n'est pas aisé de faire entendre à des hommes sans aucun goût... et qu'une espèce de bizarrerie d'esprit rend insensibles à ce qui frappe ordinairement les hommes.

Así, fundará en la salida de lo racional una nueva racionalidad, romántica (que posteriormente las historias de la filosofía, y hasta hoy, encajarían bajo la simplista fórmula del *irracionalismo*). Esta racionalidad desde fuera de los sistemas lógicos es la que hallamos

en creadores como Goya, Blake, Larra o Espronceda. Una razón romántica en cuyo seno conceptual irá incorporándose la locura, que tan destacado lugar temático (y estructural) ocupará en los simbolismos y en las vanguardias. Además, este enfoque libertario, anárquico, en el que el artista se sitúa más allá de los sistemas y que defiende, al cabo, una autonomía del arte respecto a los poderes institucionales, anticipará la actitud de figuras como Wagner o el Nietzsche de la *Transmutación de todos los valores*: (HUGO 1968: 70) «Nous ne bâtissons pas ici de système, parce que Dieu nous garde des systèmes».

Todo esto nos ayudará a comprender mejor el alcance de su defensa de una poética posclásica, irreverente respecto al «code pseudo-aristotelique» (HUGO 1968: 81) del neoclasicismo y que implica una nueva teoría teatral que anticipará en algunos puntos importantes la poética grotesca del esperpento valleinclaniano.

Primero, es central la idea de *contraste*, que ya vimos en Jean Paul. (HUGO 1968: 72): «Nous dirons seulement ici que, comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art».

Es muy interesante (e ilustrada) esta función matricial de la naturaleza. Además, nos debe resultar particularmente apropiada su interpretación de lo grotesco como tiempo de reflexión, de comparación (necesariamente crítica). Esto es, como proceso cognitivo (HUGO 1968: 72):

Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée.

Esta dialéctica entre lo feo y lo bello se resolverá, como puede leerse, en una armonía de contrarios, proceso que no tiene aquí mayor contenido que esa contraposición entre lo sublime y lo grotesco: «car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires.» (HUGO 1968: 79) ¿Una nueva armonía, una armonía disonante? Recordemos las palabras de Richter a propósito de Haydn. No hay que exagerar la modernidad de esta idea: tras esa poética de contrastes, paradojas, contradicciones y antítesis que subyace a lo barroco encontramos ese impulso de encajar (harmonizar) contrarios. Recordemos también la

estrecha conexión, en esta teoría, entre la religión cristiana y la representación artística: «du grotesque allié au sublime, de la comédie fondue dans la tragédie, [...] dans la poésie des peuples chrétiens, le premier de ces deux types représente la bête humaine, le second l'âme» (HUGO 1968: 79).

Con todos estos argumentos, Victor Hugo sustenta su defensa de la tragicomicidad del drama romántico, para el cual, si Richter se apoyaba en Cervantes, el escritor francés recupera, como hemos visto, por un lado la Edad Media y, por otro, al Lope del *Arte Nuevo*. Así, para Hugo la tragicomedia (que denomina también, como hemos visto, drama romántico) es la forma teatral superior. Tal como vimos en nuestras consideraciones sobre la nivelación subversiva de héroes y pícaros, Victor Hugo considera que la comedia barroca de los Siglos de Oro «tandis qu'il fait applaudir par le peuple les *graciosos* de comédie, il donne aux rois les fous de cour.» (HUGO 1968: 74). En esta línea de valoración romántica del barroco, común a los primeros romanticismos, el escritor destaca la figura dramática de los graciosos.

No será caprichoso que Valle-Inclán denomine a sus esperpentos farsas o tragicomedias y asuma su inspiración en materiales clásicos de la literatura *castellana*, como *La Celestina* o *El burlador de Sevilla*. Pero no es éste el único aspecto del *Préface* que aproxima a Victor Hugo respecto a Valle. El escritor y dibujante francés compara la tragicomedia romántica, cuya superioridad expresiva defiende, con un espejo, un espejo *de concentración* (HUGO 1968: 90): «Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme».

Volvamos a la escena XII de *Luces de bohemia*, recordemos:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...] España es una deformación grotesca de la civilización europea [...] La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

Esa distorsión o representación inusitada de los «héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos» se corresponde con la aseveración que leemos en el *Préface* (HUGO 1968: 71) de que «le génie moderne conserve ce mythe des forgerons surnaturels, mais il lui imprime

brusquement un caractère tout opposé et qui le rend bien plus frappant; il change les géants en nains; des cyclopes il fait les gnomes». Además, otro punto que la crítica especializada ha destacado, y de manera consensual, respecto a la actitud autoral del creador de *Tirano Banderas* es su condición demiúrgica, esto es, su intencional posición elevada respecto de lo humano, con potencias análogas, al menos de manera figuradamente artística, a un dios: a Dios. Pues, según Hugo (HUGO 1968: 92): «Il faut qu'à cette optique de la scène, toute figure soit ramenée à son trait le plus saillant, le plus individuel, le plus précis. Le vulgaire et le trivial même doit avoir un accent. Rien ne doit être abandonné. Comme Dieu, le vrai poète est présent partout à la fois dans son œuvre».

No podemos dejar de destacar, en esta conclusión de nuestra lectura de la poética de lo grotesco en el *Préface*, la atención que su autor concede a la recepción, y conectada con ésta, un principio que ya Kant, como hemos visto, había incluido en sus reflexiones en torno a lo bello y a lo sublime (HUGO 1968: 105):

Que ferait le drame romantique? Il broierait et mêlerait artistement ces deux espèces de plaisir. Il ferait passer à chaque instant l'auditoire du sérieux au rire, des excitations bouffonnes aux émotions déchirantes, du grave au doux, du plaisant au sévère. Car, ainsi que nous l'avons déjà établi, le drame, c'est le grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps, c'est une tragédie sous une comédie.

Como ya notaran Wolfgang Kayser y Dominique Iehl, Victor Hugo acaba por anular o neutralizar el carácter innovador de su defensa de lo grotesco. Esta suavización de su teoría ocurre porque, aparte de los movimientos argumentativos del *Préface* hacia una ontologización de lo grotesco (y hay conceptos cuya metafisicidad acaba diluyéndolos, como en nuestro primer capítulo indicamos que señalaba Darío Villanueva), tenemos algo quizá incluso más reseñable: el hecho de que, para el escritor romántico, lo grotesco no fuera propiamente un modo de representación, sino un repertorio temático asimilable al territorio de *lo feo*:

Su importancia, en síntesis, no debe ser desdeñada, teniendo en cuenta la poderosísima influencia hugoliana sobre dos figuras que, décadas después, habrían de ser clave en la crisis simbolista –prevanguardista, insistimos– de la representación artística: Baudelaire, Mallarmé (por tomar ejemplos señalados de la tradición en lengua francesa, tan influyente en las vanguardias y en nuestro Valle-Inclán). Ello, porque en cierto sentido Victor

Hugo consolida, de modo quizá más explícito y sistematizado que como Jean Paul Richter expresa en su *Vorschule...*, la importancia de lo grotesco como categoría estética central en las poéticas de la modernidad que de diversas formas buscaron una ruptura o distanciamiento con relación a las corrientes neoclásicas.

El escritor francés no podía ser más expresivo respecto a esa voluntad de separación: «Mais ce qu'il faut détruire avant tout, c'est le vieux faux goût. Il faut en dérouiller la littérature actuelle.» (HUGO 1968: 106). En ese rechazo del academicismo clasicista, que no vemos sólo como ruptura sino también como permanencia de unas líneas creativas que ya encontrábamos en el barroco, como ha sido inexcusable ir recordando, Victor Hugo busca *otra mimesis*. Paolo D'Angelo, en *La estética del romanticismo*, se refiere a este cambio de paradigma poético en el período romántico en los siguientes términos (D'ANGELO 1999: 117-116):

Si el arte es creador e instaurador de la verdad, si es el arte lo que queda de acceso a la realidad, es evidente que ya no es en absoluto posible pensar en el arte en tanto que vínculo de fidelidad, por un vínculo creado en la imitación. Pero éste era precisamente el fundamento de casi todas las concepciones del arte y de la belleza vigentes en el pensamiento occidental desde la antigüedad. La tesis de que las artes en general puedan considerarse como reproducción de la realidad, una imitación de la naturaleza, una mimesis de objetos o acciones, forma parte esencial de las convicciones más estables y extendidas de la estética occidental hasta finales del siglo XVIII, y ha constituido la piedra angular sobre la que se han construido la mayor parte de las teorías estéticas que se han sucedido en este larguísimo período.

Por otra parte, y como enfatiza Célia Berrettini, la traductora brasileña del *Prefacio*, en el texto introductorio de la edición que preparó (BERRETTINI 2002: 11):

A liberdade pregada por Hugo, em relação a regras e modelos preestabelecidos, justificou e justificaria todas as inovações – e não entramos aqui no mérito de tais inovações –, que têm invadido e invadirão a arte cênica. Se os dramaturgos das vanguardas introduzem suas ousadas inovações, procedem a revolucionárias modificações, poderíamos dizer que o fazem, mesmo sem o saber, muitas vezes, sob tutela de Victor Hugo. (E este talvez ignorasse que, com seu *Prefácio*, repetia a atitude de um seu colega, dois séculos antes:

Es inevitable reconocer en las siguientes palabras del *Préface* un antecedente directo de tantos gestos posteriores de rechazo, negación y agresivo clamor contra los cánones oficiales, incluyendo, insistimos en ello, al Nietzsche más nihilista (y, por ende, el Nietzsche

más creativo en cierto modo contemporáneo, especialmente el de vanguardias como el dadaísmo o el surrealismo): «Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtre qui masque la façade de l'art!» (HUGO 1968: 88). O de cómo teorizar y filosofar con el martillo...

Son también precursoras las palabras que Hugo escribió entonces respecto a lo que habrían de acometer en el siglo XX Kayser, Bakhtin y Harpman, hasta Connolly (HUGO 1968: 72): «Il y aurait, à notre avis, un livre bien nouveau à faire sur l'emploi du grotesque dans les arts. On pourrait montrer quels puissants effets les Modernes ont tirés de ce type

Años después acometería la escritura de *L'homme qui rit* (1869), obra compleja, toda ella que, finalmente, nos revela a un Victor Hugo como ejemplo excelente de cómo la heteromímesis permanece restringida a públicos minoritarios: su popularidad, su éxito popular (democrático) se debe a la novela del jorobado de *Notre-Dame de Paris* (1831) o de *Les misérables* (1862): la empatía que establece el Victor Hugo entre el público ortomimético es inconcebible, ya desde el mismo título, ante una obra como *L'homme qui rit*, cuyo *incipit* grotesco nos impresiona, desde la primera lectura, por su sofisticación heteromimética y su contemporaneidad (y, ya de paso, por sus puntos de contacto con ciertos barrocos): «Ursus et Homo étaient liés d'une amitié étroite. Ursus était un homme et Homo était un loup».

Finalmente, Los cambios de poética que se desarrollaron durante este período que hemos acabado de analizar con el *Préface à Cromwell*, podemos verlos, con Paolo D'Angelo, como una superación del principio de imitación (D'ANGELO 1999: 118):

La idea de que el arte esté definido sobre todo por su condición de imitador de algo previamente dado [¿y qué es algo previamente dado, sea como fuere?] abandona la escena y, muy bien puede decirse, que la abandona para siempre, en el sentido de que incluso las teorías que vuelven a proponer algún fundamento de orden mimético por el arte – algunas teorías decimonónicas del realismo, algunas estéticas marxistas –, lo harán sin dejar de tener en cuenta que con el romanticismo se ha producido un corte, ahora ya insalvable, con las teorías tradicionales del arte.

II. 5. Fragmentaciones postrománticas: el canon contemporáneo.

En la conclusión de «El mundo como voluntad – la objetivación de la voluntad», del segundo libro de *El mundo como voluntad y representación* (1818), traducido al castellano, aquí, por Eduardo Ovejero y Maury, Arthur Schopenhauer afirma (SCHOPENHAUER 1997: 136-138):

Cierro aquí la segunda parte de mi exposición, con la esperanza de que, en cuanto es posible, tratándose del desarrollo de un pensamiento hasta hoy nunca expuesto y que, por tanto, no puede estar completamente depurado de los rasgos de la individualidad que los ha engendrado, he logrado llevar al lector al convencimiento de que este mundo en que vivimos y somos es esencialmente en todo y por todo voluntad, y en todo y por todo representación; de que esta representación, por el hecho de serlo, implica ya una forma, la de objeto y sujeto, y por consiguiente es relativa, y de que una vez suprimida esta forma con todos sus anejos, si preguntamos qué es lo que queda, eso que queda, esencialmente distinto de la representación, no puede ser más que voluntad, o sea la cosa en sí. Cada uno de nosotros encuentra en sí mismo esta voluntad, esencia inferior del mundo, y nos reconocemos también como sujetos conscientes cuya representación es el mundo en su totalidad, el cual por esto mismo sólo tiene existencia en relación con el conocimiento como su base necesaria. Cada uno de nosotros, por consiguiente, es el conjunto del mundo, el microcosmos, cuyos dos aspectos están contenidos por entero en cada individuo. Y aquéllo que él reconoce como su propia esencia, agota también la del mundo entero, el macrocosmos, que lo mismo que cada individuo es fundamentalmente voluntad y representación, y nada más.

[...] la voluntad sabe siempre, cuando el entendimiento la asiste, lo que quiere en un momento y en lugar determinado, pero nunca lo que quiere en general. Cada acto concreto tiene su fin, pero la voluntad en general no tiene ninguno [...] la cosa en sí, que carece de causa.

Como hemos visto en las anteriores secciones, hay una correlación constante, que con propiedad podemos metaforizar como *diálogo*, entre el pensamiento filosófico y las poéticas. Nos encontramos, ahora, ante un pensador fundamental para entender la aceleración del proceso de afianzamiento de la heteromímesis entre las poéticas occidentales. La relatividad de la forma respecto a la *cosa en sí* (concepto tomado del sistema kantiano del conocimiento) o a la *idea* (en la línea de Platón, más que de Hegel) es la noción que debemos destacar a la hora de tratar de teorizar sobre la fragmentación del canon ortomimético, característica primera que comparten las tan diversas y heteróclitas representaciones artísticas que se producen a partir de mediados del siglo XIX y que, como sabemos, pasando por simbolismos y decadentismos, desembocarán en el estallido heteromimético que conocemos como vanguardias (entre las que está el grotesco esperpéntico de Valle-Inclán).

En la formulación schopenhaueriana, la relatividad de cualquier signo respecto a la supuesta esencia de lo real, la cosa en sí o *idea*, inaccesible (pero, eso sí, *expresable*, he aquí la caja de pandora del idealismo), abre el paso decisivo a la progresiva independencia del artista respecto a la norma convencional y, sin duda, al respaldo teórico a la multiplicación de formas de representación y, por lo tanto, de variaciones en la jerarquía de lo bello, lo sublime, lo feo.

Independientemente de que en otras secciones de su magna obra el filósofo jerarquice tipos de representación (siguiendo para ello, en lo fundamental, el idealismo conservador –o biempensante- de Hegel), su modelo teórico previo a las consideraciones sobre la actividad artística (que desarrollará en el tercer libro de los cuatro que componen el volumen) es un modelo en el que profundiza o actualiza el postulado kantiano de que todo conocimiento es re-presentación, mediatización, y de que (he aquí su novedad) la cosa en sí no es ni un principio racional razón ni el bien (de Platón a Hegel, toda la filosofía occidental había mantenido tal convicción). Siendo, para Schopenhauer, *voluntad* la cosa en sí, fuerza ciega que *carece de causa*, independientemente de la valoración negativa que el filósofo atribuye a la hipótesis de la *voluntad*, con esta interpretación de lo real Schopenhauer formaliza (oficializa) insospechadas posibilidades de libertad para la expresión (representación) artística. El estatuto de autoridad casi sacerdotal del que ha gozado la filosofía entre las ciencias occidentales ha funcionado, siempre, como una suerte de refuerzo moral, desde la retaguardia, para las realizaciones artísticas.

Afortunadamente, la progresiva liberación de la actividad especulativa respecto a las instituciones dogmáticas religiosas (y castrenses) ha ido permitiendo muy diversas combinaciones de unas u otras secciones de sistemas filosóficos que han perdurado, precisamente, como fragmentos y no como sistemas cerrados (así ocurre con el Dios cuya necesidad, como gancho trascendental, postula Kant: es posible asumir buena parte de su sistema, prescindiendo del concepto de Dios, tal como con Schopenhauer es posible inspirarse en su teoría del conocimiento sin aceptar el valor negativo que atribuye a la voluntad, como de hecho haría, medio siglo después, su más famoso «discípulo»: Nietzsche).

En síntesis, retengamos la importancia de la noción de la relatividad subjetiva del conocimiento y por lo tanto de la representación, y por ello y lógicamente de la representación artística. La teoría del genio se proyecta sobre el individualismo cada vez más extendido

durante los siglos XVIII y XIX, desde el individualismo económico hasta los individualismos sociales y, naturalmente, estéticos.

La gran implicación de este fragmento de *El mundo como voluntad y representación* es, precisamente, la ampliación de posibilidades para la representación y la expresión de las individualidades artísticas, que irán conduciendo a nuestra contemporánea coexistencia (coaxialidad, dijimos previamente) de dos cánones: uno, ortomimético (realismos, epopeyas, tragedias...); otro, heteromimético (abstracciones, grotescos, disonancias...). Es éste, precisamente, el objeto de esta sección.

Ya ha quedado patente que en nuestro análisis de la literatura preferimos seguir paradigmas de continuidad que de rupturas o cortes respecto al pasado (las cuales resultan, tras analizarlas, falacias efectistas). Por ello enfocaremos, primero, un texto de Charles Baudelaire (discípulo de Victor Hugo) sobre Goya, ese genio de lo grotesco que ha sido absurdamente epitetizado como aragonés-español-universal (como si hubiera alguna hipotética contradicción entre lo uno y lo otro: o entre ser español, aragonés, y, en su caso, desterrado universal...).

Además, en esta sección pondremos de manifiesto, una vez más, nuestro rechazo teórico respecto a paradigmas nacionalizantes. A la luz del primer capítulo de la tesis se entenderá cuán extemporáneas, datadas y trasnochadas nos parecen las siguientes palabras de uno de los artistas que protagonizaron esta época. Escribía Richard Wagner, en 1870 (WAGNER 2010: 5): «Que o poeta ou o artista plástico, no modo como concebem os acontecimentos ou as formas do mundo, sejam antes de tudo influenciados pela particularidade da nação à qual pertencem, é algo sempre levado em consideração quando os apreciamos». Y sin embargo, expresiones como simbolismo francés o modernismo hispánico en su senda van. No son extemporáneas, pues siguen teniendo valor de cambio, de poder.

De ahí que al acercarnos a Goya de la mano de Baudelaire, será menester reflexionar –entre lo regional y lo global- en torno a las etiquetas artísticas-estéticas-ideológicas de *simbolismo, decadentismo, modernismo, noventayochismo, vanguardias*. O, quizá, *crisis de fin de siglo*: la importancia de esta época es múltiple. Es de su contexto del que se nutre directamente el arte de uno de los escritores de nuestro estudio: Ramón del Valle-Inclán. Origen que lo convierte en autor ejemplar para probar que las vanguardias no fueron un

verdadero corte o ruptura. Quizá, por qué no, se trató de una revolución: esto es, del establecimiento e institucionalización de un cambio de paradigma.

Por todo ello, usaremos la expresión puramente cronológica y relacional de *posromanticismos* para abarcar conceptualmente el gran movimiento de actos y potencias heteromiméticos posteriores al período que precisamente hemos estudiado. Con lo cual excluiríamos el realismo y el naturalismo, respecto a los cuales somos conscientes de que no se trata de una exclusión absoluta, pues son estilos de representación deudores de una tradición que, como sabemos, se conecta con la picaresca y con Cervantes, para no ir más lejos, y que alcanza a un tipo de representación cuyo efecto grotesco se produce, precisamente, al construirse con procedimientos inequívocamente ortomiméticos, como el principio de verosimilitud (es el caso, por ejemplo, de Kafka). Pero, en fin, con la denominación de posromanticismos deseamos dar cuenta de artistas y momentos (como ciertos aspectos de Baudelaire), de las poéticas que podríamos adscribir a la «modernidad» desde la que se explica lo grotesco expresionista que veremos en *Tirano Banderas* y en *As naus*.

II.5.1. Baudelaire y Goya: lo absurdo posible.

En «De l'essence du rire – et généralement du comique dans les arts plastiques» (1855), se trata de reconocer al humor una dignidad que desde ámbitos oficiales se le había negado. Es un hecho que el humor literario, animado por la risa o la sonrisa, no gozaba del prestigio que rodeaba (y rodea) a otros modos de representación de tipo grave o solemne. Desde luego, no disfrutaba de la estima, por ejemplo, de los académicos, a quienes refiere el poeta en los siguientes y ofensivos términos: «certains professeurs-jurés de sérieux, charlatans de la gravité, cadavres pédantesques sortis des froids hypogées de l'Institut» (BAUDELAIRE 1968: 371), cuyas denostaciones de la caricatura, a la que no reconocerían la categoría de género, califica como «hérésies dans des dîners d'académiciens» (BAUDELAIRE 1968: 371). Más adelante, la agresiva vindicación de lo cómico caricaturesco por parte de Baudelaire asume un tenor sacrílego o irreverente respecto a la institución religiosa que prefigura su asociación de la risa con lo satánico (BAUDELAIRE 1968: 371):

Le Sage, c'est-à-dire celui qui est animé de l'esprit du Seigneur, celui qui possède la pratique du formulaire divin, ne rit, ne s'abandonne au rire qu'en tremblant. Le Sage tremble d'avoir ri; le Sage craint le rire, comme il craint les spectacles mondains, la concupiscence. Il s'arrête au bord du rire comme au bord de la tentation. Il y a donc, suivant le Sage, une certaine contradiction secrète entre son caractère de sage et le caractère primordial du rire.

Discípulo notable de Victor Hugo, Baudelaire retoma palabras del *Préface*, para reconceptualizarlas. En su opúsculo, el poeta elabora reflexiones a partir de varias obras, literarias o plásticas, como Rabelais, Voltaire, Callot, Hoffmann, pero aquí enfocaremos sus impresiones respecto a las imágenes, insólitas o tremendas, de los grabados de Goya. Según el creador de *Les fleurs du mal*, estos grabados contienen en sí mismos las claves de la modernidad, nunca dejando de incluirse en una tradición barroca (BAUDELAIRE 1968: 374):

Goya est toujours un grand artiste, souvent effrayant. Il unit à la gaieté, à la jovialité, à la satire espagnole du bon temps de Cervantes, un esprit beaucoup plus moderne, ou du moins qui a été beaucoup plus cherché dans les temps modernes, l'amour de l'insaisissable, le sentiment des contrastes violents, des épouvantelements de la nature et des physionomies humaines étrangement animalisées par les circonstances.

Baudelaire asocia la «gaieté» barroca (refiriéndose al «bon temps de Cervantes») a «un sprit beaucoup plus moderne»: matiza, sin embargo, pues sabe que las características goyescas que enunciará a continuación no son una cualidad exclusiva de *lo moderno*: «ou du moins qui a été beaucoup plus cherché dans les temps modernes». El concepto de modernidad es otro que entraña significativas dificultades de precisión. Octavio Paz, en *Los hijos del limo* (1974), se pregunta y se contesta: «¿Qué es ser moderno? Es salir de su casa, su patria, su lengua, en busca de algo indefinible e inalcanzable pues se confunde con el cambio» (PAZ 1980: 65). Dialogando precisamente con Charles Baudelaire, el gran poeta y ensayista mexicano no acaba de ser más específico acerca de qué, o en qué, concretamente, distingue lo moderno de lo clásico. Algunas líneas más adelante, afirma que (PAZ 1980: 66): «Gracias a la modernidad, la belleza no es una sino plural. La modernidad es aquello que distingue a las obras de hoy de las de ayer, aquello que las hace distintas y únicas». A pesar de lo vago, flexible y maleable de este intento de definición, señálese la coincidencia conceptual entre Baudelaire y Paz en la asociación de la modernidad con lo indefinible, que en realidad es a lo que se refiere el discípulo de Hugo: lo incomprensible, los horrores o espantos de la naturaleza, el gusto por los contrastes violentos, y la bestialización de lo humano. En cierto sentido, el sentimiento racionalizado de desasosiego que Fernando Pessoa, a través de Bernardo Soares, elegiría como título estructurante (algo análogo, metodológicamente, al proyecto filosófico nietzscheano de *La voluntad de poder*, que como sabemos se organizó de modo espurio). Sea como fuere, a la modernidad volveremos en algunas páginas, a propósito del período o movimiento o corriente llamado modernismo español e hispanoamericano, y noventayochismo.

La mirada de Baudelaire destaca las varias imágenes contrastantes que coexisten en los *Caprichos* de Goya. El efecto asustador provocado por esta observación atenta deriva de uno de los procedimientos estilísticos básicos de lo grotesco: la hibridación. En este caso, la animalización de lo humano. Que no es solamente un desplazamiento categorial, o el reemplazo incompleto de una categoría de lo real por otra, sino «physionomies humaines étrangement animalisées par les circonstances». Se trata de un proceso extraño, anormal, monstruoso, y sin embargo determinado o causado por circunstancias: esto es, como proceso grotesco es el resultado del ambiente, de los espacios exteriores que rodean a los personajes

grotescos. Con lo cual, podríamos decir que son figuras grotescas a pesar de sí mismas. Es el contexto el que crea el objeto grotesco. El ambiente bestializa, cosifica.

Hemos destacado la explícita adscripción a lo barroco, a «le bon temps de Cervantes», lo cual es una muestra más de la pervivencia del barroco más allá de las estrictos períodos de las cronologías. Es, también, prueba de conexión o contigüidad entre las referencias de Baudelaire, Hugo y Richter. Sin embargo, el grotesco barroco es – no pretendemos con esto enunciar una ley absoluta – un grotesco enmarcado en una ideología colectiva teológica (tridentina), en una cosmovisión (impuesta o no por las instituciones del Estado): cielo, purgatorio, infierno. De tal guisa que podríamos hablar, ya con Hugo y Goya, relativamente contemporáneos el uno del otro, de grotesco posteológico, puesto que ya desbordan el marco de aquel sistema teocrático (prerrepblicano). Y Baudelaire elabora, encaminándose aún hacia más lejos, una teoría de lo cómico y de lo grotesco que se enlaza con el nihilista «cómico aniquilador» de Jean Paul (Richter). Aquí, entre varios tipos de risa, hay una superior: es lo «cómico absoluto» (Baudelaire), lo cómico que suscita lo humano bestial – lo humano diabólico. Además, Baudelaire percibe estas imágenes como escenas dramáticas (¿tragicómicas), en modo de representación teatral, como en la muy barroca escenografía del poder que se extendió por las cortes y templos postridentinos, europeos continentales y europeos coloniales. Es lo que nos dice, en otro punto, Baudelaire (BAUDELAIRE 1968: 389):

Lá, au sein de ce théâtre abominable, a lieu une bataille acharnée entre deux sorcières suspendues au milieu des airs. L'une est à cheval sur l'autre; elle la rosse, elle la dompte. Ces deux monstres rouillent à travers l'air ténébreux. Toute la hideur, toutes les saletés morales, tous les vices que l'esprit humain peut concevoir sont écrits sur ces deux faces, qui, suivant une habitude fréquente et une procédé inexplicable de l'artiste, tiennent le milieu entre l'homme et la bête.

Al mantener escondidos los títulos de los grabados a los que se refiere, a partir de los cuales reflexiona y elabora su impresionista y personal poética de lo grotesco, Baudelaire abre un espacio de fluidez semántica en el que su lector puede jugar libremente con el texto. Y todo ello, dentro de una adscripción, con irónico reconocimiento, al contrario de Victor Hugo, a la condición cristiana de la cultura occidental: «Les idoles indiennes et chinoises ignorent qu'elles sont ridicules; c'est en nous, chrétiens, qu'est le comique» (BAUDELAIRE 1968: 374).

Cristianismos, en cualquier caso, heterodoxos, que serán característica de la época en la que nos situamos y que nos permiten emparentar a Victor Hugo, a Baudelaire, al Wagner de *Arte y revolución* (1849) y a nuestro creador del grotesco esperpéntico, Valle-Inclán. Abríamos esta sección comentando el carácter sacrílego de las palabras de *L'essence du rire*. Pues bien, de hecho, el poeta logra tejer una intersección de conceptos que, cuando menos, merecerían dicha calificación: Cristo y el Diablo. A partir de la teoría de Victor Hugo, a quien, como ya hemos visto, la supuesta condición superior de la religión cristiana respecto a sistemas politeístas (Grecia y Roma en el *Préface*, religiones orientales en Baudelaire) le servía como refuerzo para su colocación, en la cúspide de las poéticas, al drama romántico, Baudelaire, a su vez, pervierte al maestro, añadiendo «l'élément damnable et d'origine diabolique» (BAUDELAIRE 1968: 372):

Comme le comique est signe de supériorité ou de croyance à sa propre supériorité, il est naturel de croire qu'avant qu'elles aient atteint la purification absolue promise par certains prophètes mystiques, les nations verront s'augmenter en elles les motifs de comique à mesure que s'accroîtra leur supériorité. Mais aussi le comique change de nature. Ainsi l'élément angélique et l'élément diabolique fonctionnent parallèlement. L'humanité s'élève, et elle gagne pour le mal et l'intelligence du mal une force proportionnelle à celle qu'elle a gagnée pour le bien.

Además, añade que:

Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi.

Baudelaire, en realidad, enfatiza la capacidad de lo grotesco para representar lo absurdo, y para ello lo destaca, en Francisco de Goya: «Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurd possible» (BAUDELAIRE 1968: 389). Es lo absurdo posible, esto es: lo absurdo lógico, lo ilógico verosímil. Es una visión «realista» de la representación grotesca: donde ésta, al menos en términos conceptuales, deja de ser «deformación» para ser ya representación

verosímil: esto es, el poeta reconduce la cuestión central de la mimesis hacia nuevos derroteros, valores o significaciones (BAUDELAIRE 1968: 389):

Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'humanité.

Esto, destaquémoslo, en unos grabados que no podrían ser menos oficializables, o canonizables, al menos desde una poética ortomimética: baste recordar el rechazo de lo grotesco articulado teóricamente por dos de las mayores autoridades de lo clásico, Vitruvio y Vasari. Y en Goya se despliega lo fundamental de aquello que en la representación grotesca ha suscitado su marginalidad. Como sobre Francisco de Goya escribe Valeriano Bozal en un artículo panorámico del catálogo de la exposición *El factor grotesco*, cuyo título es «Grotesco. La sombra de la risa» (CONNELLY 2012: 87):

En estampas y en dibujos encontramos un verdadero repertorio de rasgos grotescos. Los frailes que bailan en el aire al igual que las viejas decrepitas, los viejos que se columpian con gesto burlón, todos responden a un punto de vista dislocado. El exceso es nota que caracteriza a los locos y el disparate, a los transportes estrafalarios. La acumulación, que generalmente es propia de muchas figuras, puede encontrarse aquí en dos unidas por la acción: la víctima y el asesino constituyendo una sola. La escatología, en los frailes que comen mucho – y mucho defecan-, y la metamorfosis, en seres que son mezcla de hombre y mujer o viejos cuya edad y sexo nunca llegaremos a conocer, en ocasiones con atributos bestiales.

Recordemos cómo Bakhtin explicaba el necesario atributo degradante y telúrico de lo grotesco. Pero, más que una degradación telúrica, y por tanto regeneradora, desde la perspectiva bakhtiniana, el de Goya es un grotesco nihilista, por todo lo que supone de negación radical de las verdades oficiales y colectivas (esto es: incluyendo lo popular en su crítica y aunando víctima y asesino, carrasco y ejecutado). Será, sin duda, una fuente fundamental para la poética del esperpento.

Es inequívoca la deuda de este texto respecto al *Préface* de Hugo. El concepto de una armonía monstruosa mantiene la idea fundamental que Victor Hugo enuncia en su texto de que en el drama romántico (cristiano) la representación artística es superior o más perfecta que en el arte «clásico» porque equilibra y muestra los dos aspectos contrarios de lo humano:

la bella y la bestia. Sin embargo, Baudelaire expande la idea, añadiéndole un factor satánico que, sin embargo, se halla *penetrado de humanidad*. Monstruos «viabes», «armónicos», esto es, reales, verdaderos. Fijémonos en que el ser humano es para Baudelaire una contradicción irresoluble, absurdo, por lo tanto. De su naturaleza contradictoria respecto, sobre todo, a los conceptos absolutos creados y promovidos desde el poder, para sí y para la comunidad, de cuyos lugares comunes también se burla, ofensivamente, Goya, esos valores *con permiso de mayúscula* (la Verdad, la Justicia, la Humanidad, la Patria, Dios), surge esa risa colérica, sufrida, que no es otra que la producida por las «condiciones fundamentales de la vida». Baudelaire manifiesta, así, el tenor sombrío y preexistencialista de su concepción de la vida, en una especie de nihilismo ontológico general. Tomando como ejemplo al fáustico personaje de la novela de Charles Maturin Melmoth the wanderer (1820), el poeta afirma (BAUDELAIRE 1968: 373):

Et ce rire est l'explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance. Il est, qu'on me comprenne bien, la résultante nécessaire de sa double nature contradictoire, qui est infiniment grande relativement à l'homme, infiniment vile et basse relativement au Vrai et au Juste absolus. Melmoth est une contradiction vivante. Il est sorti des conditions fondamentales de la vie; ses organes ne supportent plus sa pensée. C'est pourquoi ce rire glace et tord les entrailles. C'est un rire qui ne dort jamais, comme une maladie qui va toujours son chemin et exécute un ordre providentiel.

Baudelaire explica la risa desde una perspectiva psicológica, algo darwiniana (que precede al *Origin of Species* en cuatro años, por cierto) y que prefigura, también, el modelo nietzscheano de la voluntad de poder o potencia como motor de las acciones humanas. La risa, como acto de poder, expresión de la voluntad de poder, gesto de crueldad. La risa como desprecio, ofensa. Pero, ¿Desprecio hacia qué?: desprecio, como en Jean Paul Richter, de lo humano (que no puede dejar de ser absurdo). La realidad (humana, demasiado humana – no trascendente) representada como una pesadilla, «cauchemar»: el espanto de lo vago e infinito: «Ce cauchemar s'agite dans l'horreur du vague et de l'infini» (BAUDELAIRE 1968: 389). Como hemos visto, se reconoce en lo grotesco una capacidad óptima para la representación de lo absurdo humano, que conlleva un mayor o menor grado de nihilismo, punto extremo del escepticismo llevado a sus últimas (o primeras) consecuencias, esto es, el escepticismo radical. Desprecio que surgirá en unos u otros grados, insistimos, a lo largo del XIX y del XX: desde la elegante pero no menos cáustica ironía del maestro Eça de Queirós hasta el sarcasmo

hiriente del esperpento de Valle-Inclán o al perturbador desencaje de Beckett o, a su manera neobarroca, del Lobo Antunes de *As naus*.

Es muy ilustrativo de este nihilismo posteológico el poema tragirónico «Marche funébre pour la mort de la terre (Billet de faire-part.)», escrito por uno de los «desdendientes» más ilustres (o infames, todo es punto de vista) de Baudelaire, Jules Laforgue. Se trata de un largo poema, del cual destacaremos la cuarta y quinta estrofas, que presentan algunos procedimientos que, recordemos, Valeriano Bozal destacaba ante los grabados de Goya. Leemos, en la traducción de Juan Bravo Castillo (LAFORGUE 1993: 92-98), la enumeración acumulativa, la contigüidad de conceptos prestigiosos o elevados (como la ciencia, el amor o la caridad), y conceptos o realidades infames (la tortura, los lupanares, el hambre), en una actualización simbolista-decadentista de los barrocos topoi *sic transit gloria mundi*, *memento mori* o *theatrum mundi*:

Hymnes ! autels sanglants ! ô sombres cathédrales,
Aux vitraux douloureux, dans les cloches, l'encens.
Et l'orgue déchaînant ses hosannhas puissants!
Ô cloîtres blancs perdus ! pâles amours claustrales,
[...] ce siècle hystérique où l'homme a tant douté,
Et s'est retrouvé seul, sans Justice, sans Père.
Roulant par l'inconnu, sur un bloc éphémère.
Mais dors, c'est bien fini, dors pour l'éternité
[...]
Et les bûchers! les plombs! la torture! les bagnes!
Les hôpitaux de fous, les tours, les lupanars,
La vieille invention! la musique! les arts
Et la science! et la guerre engraisant la campagne!
Et le luxe! le spleen, l'amour, la charité!
La faim, la soif, l'alcool, dix mille maladies !
Oh ! quel drame ont vécu ces cendres refroidies !

Mais dors, c'est bien fini, dors pour l'éternité.

Como conclusión, queremos destacar que lo más importante de todo esto es la consolidación de aquel concepto que Jean Paul Richter acuñara como «cómico absoluto», y que para Baudelaire sería lo grotesco, estrechamente conectado por éste a la modernidad. Como escribe Federico Vercellone en su *A Estética do Século XIX*, traducido al portugués por Isabel Teresa Santos (VERCELLONE 2000: 122):

Chega-se assim à distinção entre o cómico e o grotesco, que significa, implica o delinear de duas novas categorias que definem a situação noutros termos: as de «cómico significativo» e de «cómico absoluto». É uma distinção, esta última, não apenas importante, mas de primeiríssimo nível, pois prevê, no fundo, que o *étonnant* da arte moderna se configure não apenas como o lugar do *choque* mas também aquele em que o maravilhoso conquista a sua autonomia. Trata-se de um passo de primeiríssimo nível, porque assim se passa da «arte filosófica», que deriva do romantismo alemão, para a «arte absoluta», que realiza a plena autonomia do imaginário artístico. Plena autonomia em relação a qualquer outra instância: qualquer apelo ao primado da imitação, bem como ao condicionamento do horizonte poético por parte do saber especulativo. Este horizonte livre de pressupostos estranhos ao próprio movimento da imaginação estética conduz-nos através da «poesia absoluta» (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé) até às vanguardas históricas (e ao surrealismo em particular).

Efectivamente, para Baudelaire la gran distinción entre lo cómico significativo, subordinado al principio de utilidad, y lo cómico absoluto, lo grotesco, reposa en el valor creativo de este último. Además, destaca su carácter violento y excesivo, desmesurado, su oposición al sentido común – las verdades colectivas (BAUDELAIRE 1968: 374):

C'est le rire de l'homme, mais rire vrai, rire violent, à l'aspect d'objets qui ne sont pas un signe de faiblesse ou de malheur chez ses semblables. Il est facile de deviner que je veux parler du rire causé par le grotesque. Les créations fabuleuses, les êtres dont la raison, la légitimation ne peut pas être tirée du code du sens commun, excitent souvent en nous une hilarité folle, excessive, et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables. Il est évident qu'il faut distinguer, et qu'il y a là un degré de plus. Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque, une création.

II. 5.2. Heteromímesis simbolistas-modernistas; decadencias, acciones directas

Esta sección será particularmente importante para nuestra tesis, porque las primeras fuentes estéticas de Valle-Inclán se encuentran en el período que, de momento, y ante la reconocida importancia del poeta *du Mal*, denominaremos postbaudelaireano.

Valle-Inclán, por un lado, y su creación vanguardista coetánea de los horrores de la Primera Guerra Mundial, el esperpento, proceden de posibilidades heteromiméticas abiertas durante las últimas décadas del siglo XIX. Esto, en cuanto a estilo. Temáticamente, tanto su novela como la de António Lobo Antunes se relacionan directamente con la preocupación/construcción del concepto de decadencia (nacional), que aunque no sea una invención decimonónica no cabe duda de que fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando más centró las actividades de tantos y tantos artistas, intelectuales y gentes políticas. Un ejemplo destacado son las llamadas *geração de 70*, en Portugal, y la también así denominada generación del 98, en la España castellanohablante. Fue en el contexto de esta preocupación de época cuando surgió la etiqueta estilística conocida como *decadentismo*, simultáneamente a la aparición de muy diversos intentos de *regeneración* de la vida política, social, esto es, colectiva.

Quien se acerca por primera vez a los estudios críticos sobre la obra (y la vida) de Valle-Inclán se encuentra, inevitablemente, con las expresiones Generación del 98 y *modernismo* (hispánico e hispanoamericano). Desde la institución pluriestamental del *hispanismo*, término que ya deconstruimos críticamente al comienzo de la tesis, estos eran los denominadores periodológicos desde los que se enfocaba y trataba la obra de Valle, independientemente de las cualidades inequívocamente vanguardistas de su grotesco esperpéntico, y, por ejemplo, en la *Historia y crítica de la literatura española* se halla integrado en el sexto volumen, cuyo título es *Modernismo y 98*. ¿No debería figurar el Valle del esperpento en el séptimo volumen (donde figuran vanguardias como el ultraísmo o el creacionismo) de esta obra de referencia, quizá la más conocida en los estudios de la literatura española?

Nuestra primera preocupación, por lo tanto, es unificar etiquetas, desprovincianizándolas (o universalizándolas, lo cual viene a ser casi lo mismo), seleccionando

aquellos aspectos o rasgos que contribuyan a formarnos una mejor idea del estado de lo que hemos estado conceptualizando como heteromímesis grotesca. Deseamos llegar, así, al término de definición adecuado para nuestro análisis posterior de las obras.

Las historias literarias distinguen entre varias corrientes o movimientos que, aparentemente, revelan una variedad de estilos diferentes entre sí pero unitarios, cada uno de ellos. Nos referimos (en este momento de la tesis, insistimos) a las denominaciones de *simbolismo*, *decadentismo*, el (o los) *noventayochismo(s)*, el o los *modernismos*. Términos que muchas veces se confunden, o que tienen interpretaciones y aplicaciones heteróclitas, dando lugar a confusiones o ambigüedades conceptuales que pueden distraer de lo esencial de las obras. Es una dificultad que nace de la imbricación entre los períodos y los movimientos, estilos...

Éste es, pues, un momento particularmente proclive a caer en el peligro de perdernos, y (permitámonos, para ello, aprovechar el título de Claudio Guillén) corremos el riesgo de desorientarnos entre lo uno y lo diverso. Por ello, problematizaremos, primero, para después intentar dejar claro qué es lo que extraemos de esta diversidad de conceptos. A nosotros, aquí, lo que nos interesa es, sin lugar a dudas, consignar las características poéticas e ideológicas de una época (las décadas posteriores a Baudelaire en Francia, a Bécquer en España, etc.) que nos permitan articular una estructura estética que podamos considerar equivalente a un *período*.

Como escribió René Wellek en «What is symbolism?», texto con el que se abre la primera parte de la obra de referencia *The symbolist movement in the literature of european languages*, organizado por Ana Balakian, podemos pensar tales etiquetas como categorías históricas o *ideas reguladoras*. En sus palabras, un período sería (WELLECK 1982: 18):

a time-section dominated by a set of norms (conventions, genres, ideals of versification, standards of characters, etc.) whose introduction, integration, decay, and disappearance can be traced. These norms have to be extracted from history itself: we have to discover them in the observable literary process. Symbolism thus is not a unitary quality which spreads like an infection or a plague, nor it is a mere verbal label: it is rather a historical category, or, to use a Kantian term, a “regulative idea” (or, rather, set of ideas) with the help of which we can interpret the historical process.

La importancia de asumir el concepto de simbolismo como idea reguladora, categoría histórica, tal como hicimos con barroco, se debe a lo prolijo y rico del problema que representa el período que enfocamos en esta sección, por la abundancia y heterogeneidad de las obras y artes que podemos tenerse en cuenta. Un hecho cuya evidencia se nos revela simplemente al leer los índices de las obras de referencia escritas o dirigidas por Anna Balakian sobre el asunto, particularmente el ambicioso estudio de 1982, del que proviene la cita anterior. En este gran volumen se coordinan textos interdisciplinarios, con enfoque comparatista y transnacional. Vale la pena reseñar que a lo largo de sus casi setecientas páginas se tratan obras de los siguientes ámbitos nacionales: Francia, Inglaterra, Alemania, España, Hungría, América Española, Italia, Rusia, Austria, Estados Unidos, Bélgica, Portugal, Dinamarca (y Escandinavia), Finlandia, países bálticos, Polonia, Chequia, Serbia, Bulgaria, Grecia (no olvidemos la vigencia, en buena parte del período de tiempo que se considera, del imperio austrohúngaro, que integraba algunos de los países de la lista). Queremos destacar a autores de expresión española: los hermanos Machado, Rubén Darío, Lorca, Juan Ramón Jiménez. En realidad, la ausencia de Valle del libro se debe al azar, qué duda cabe. En palabras de Balakian (BALAKIAN 1982: 14) los simbolismos fueron «a literary and ontological phenomenon which emerged simultaneously and sometimes sporadically within the context of many literatures, the common sources enriched with numerous variables».

Como además se trata de un fenómeno interartístico (más que otros, pero no menos que lo que conocemos como barroco), hallamos otro ejemplo en el que nos ofrece Michael Gibson (2006), en su gran libro de Taschen sobre el simbolismo pictórico, que ciñéndose al ámbito cultural marcadamente europeo, ordena las obras incluidas entre las siguientes zonas geográficas: Francia, Inglaterra y los Estados Unidos, Bélgica y los Países Bajos, países germánicos y Escandinavia, países eslavos y países mediterráneos. Queda, pues, probada la transterritorialidad de los simbolismos.

Como confiamos haya quedado claro en el primer capítulo de la tesis, nuestro enfoque necesita restringir *lo nacional* a lo mínimo necesario e indispensable para nuestro análisis comparatista de las novelas de Valle y Lobo Antunes. Esto nos plantea algunos problemas: no solamente el hecho de que nos encontramos en contextos académicos de tradiciones y *praxis* nacionalizadas, sino que las novelas en cuestión son obras que juegan grotescamente con construcciones nacionales. Recurriendo a la expresión ya aquí vista de Frances Connelly,

podemos decir que son narraciones que juegan en el *spielraum* grotesco del esperpento con las naciones española, sus colonias y poscolonias de la América española, Portugal, el imperio portugués, las poscolonias portuguesas. Sin embargo, no seguiremos, insistimos, supuestas especificidades nacionales exclusivas en lo tocante al estilo, a las formas y combinaciones lingüísticas que configuran la representación literaria narrativa. Tendremos que estar atentos ante esta tensión, empero.

Otro problema derivado de nuestras posturas teóricas comparatistas, y al que aquí nos enfrentamos especialmente, es el uso extendidísimo de la etiqueta nacional *simbolismo francés* (y su análogo *modernismo hispánico*) Lo cual nos lleva a algún error de delimitación o restricción de los simbolismos. Como sobre el simbolismo escribía Anna Balakian en la citada obra (BALAKIAN 1982: 9- 10):

If indeed its first language was French, its theoreticians were non-national in their concern with then relation between the evanescence of human life and its surviving imprint though the permanence of an art form; to this end, they agreed on a certain notion of the Beautiful, devised a linguistic code consisting of special uses of metaphor and myth, understandable on a superlinguistic basis, somewhat like a musical notation, recognizable on the metaphorical and mythological plane, viable on various soils and in various languages, and containing a thematic context of universal signification.

De él, destacaba la crítica la preocupación de transcender los límites de lo nacional, por parte de los teóricos del simbolismo, al representar artísticamente los grandes temas humanos desde una perspectiva universalizable.

De hecho, como veremos, es lo que ocurre en *Tirano Banderas* y en *As naus*, cuyos últimos sentidos (las relaciones entre los individuos y el Poder, en un contexto poscolonial contemporáneo) rebasan ampliamente sus marcos temáticos *nacionales*, o sus respectivas lenguas *nacionales*. Una de las pruebas de ello es, como adujimos en el primer capítulo, la traductibilidad de ambas novelas.

No discutiremos la idea expresada por el crítico Wellek de que «French symbolism was exported», una vez que creemos que aquello que surgiría tras Baudelaire, también surgió en otras latitudes, como defienden Jorge Urrutia, en *Las luces del crepúsculo*, u otros, quienes arguyen, y con muy sólida argumentación, la existencia de un presimbolismo castellano ya en Bécquer). Lo que más nos interesa es el carácter transnacional de la corriente y su

preocupación por superar o transcender el nacionalismo que se fragua desde el siglo XVIII hasta las primeras décadas del romanticismo, y que, durante el siglo XIX, se materializa en movimientos, ideologías y partidos políticos decisivamente influyentes en el siglo XX. Citando a Balakian, escribe Wellek (WELLEK 1982: 24):

French symbolism was exported abroad and caused an international movement, which, as Anna Balakian has argued persuasively, was the first movement in which “art ceased in truth to be national and assumed the collective premises of Western culture. Its overwhelming concern was the non-temporal, non-sectarian, non-geographic, and non-national problem of the human condition. In the Paris of the 1890’s, poets lost their national identity. Francis Vielé-Griffin and Stuart Merrill were native Americans. Foreigners flocked to Paris: Arthur Symons, George Moore, and W.B. Yeats, Stefan George, Rubén Darío and the Machado brothers. Hofmannsthal and Rilke all received decisive stimuli from their stays in Paris.

La crítica destacaba, así, la preocupación simbolista por la condición humana, que buscaba abstraerse lo máximo posible de contingencias espaciotemporales o político-territoriales (nacionales). Un deliberado rechazo de la praxis nacionalista en la actividad de creación de arte.

No es un hecho fortuito que quien nos ofreciera el «Manifiesto del simbolismo» (publicado en *Le Figaro*, en 1886), fuera el ateniense-parisino Jean Moréas, máscara pseudónimo de Ioannis Papadiamantopoulos. En ese texto se encuentra la siguiente definición de la poesía simbolista, que podemos extender a las demás formas de representación artística (MORÉAS 2007,2009: 247):

Enemiga de los preceptos, de la declamación, de la falsa sensibilidad y de la descripción objetiva, la poesía simbólica busca vestir la Idea de una forma sensible que, no obstante, no sería en sí misma su meta, sino que, sirviéndose de ella para expresar la Idea, la mantendría sujeta a esta última.

Hay una aparente descendencia hegeliana en la definición de Moréas: lo cual no quita que desde su práctica artística rechazara la ortomímesis académica (que, como vimos antes, había hallado en la *Estética* del profesor de Jena un sólido cemento para reforzar su institucionalización). No busquemos coherencias de sistema que no existen, en realidad (aunque sea este artificio metodológico lo que buscamos, la unificación de los diversos sentidos...). Esta filiación idealista de los simbolismos, por ende, no debe distraernos o confundirnos: el, o (más nos vale el plural) los simbolismos, en realidad, supusieron un

destacadísimo momento de afirmación de las heteromímesis respecto a la ortomímesis, en el proceso de deconstrucción de los principios axiales de las poéticas clásicas y neoclásicas. Una fragmentación que habría de conducir, entre otros, al extremo heteromimético de la abstracción en pintura o de la desgramaticalización en literatura.

La teoría platónica de las ideas se recupera, de hecho, en el marco de un rechazo de la tradición promocionada desde el neoclasicismo (ver o Neoplatonismo de Valle en *La Lámpara maravillosa*).

Además, y también filosóficamente, no deja de ser una época de una manera u otra hegeliana (la *Idea*, el *ideal*...), al fin y al cabo, pero que se anarquiza y se desdogmatiza (o redogmatiza) Jean-Nicolas Illouz reflexiona, en su libro *Le symbolisme* (ILLOUZ 2014: 164):

[...] les doctrines symbolistes tendaient à restaurer l'ancien universe analogique, et postulaient à nouveau l'existence de «correspondances» entre le sensible et l'intelligible, entre l'homme et l'univers, comme entre le poème et le cosmos. L'ancien ordre de la *mimèsis* se remet ainsi en place, et l'idealisme philosophique que sous-tend le discours symboliste permet de réaffirmer l'existence d'un monde ideal, lui-même réfléchi dans le monde sensible, et «represente» dans l'œuvre d'art

Se refiere, sin embargo, no a la mimesis aristotélico-horaciana sino a la mimesis platónica.

De Baudelaire venimos y a Baudelaire volvemos. En el *Diccionario de términos literarios y teoría literaria* de la editorial inglesa Penguin se define «símbolo» del siguiente modo, citando al poeta (pág. 939):

A literary symbol combines an image with a concept (words themselves are kind of symbol). It may be public or private, universal or local. They exist, so to speak. As Baudelaire expressed it in his sonnet *Correspondances*:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles...

Estos versos archiconocidos del soneto «Correspondances», formulan la posibilidad de nuevas combinaciones entre imagen y concepto.

Otra definición reciente y académica de *simbolismo* es la que encontramos en el manual universitario de referencia *Teoria da literatura*, de Vítor Manuel Aguiar e Silva, y que nos acercará aún más al concepto de heteromímesis, al situar la cuestión simbolista en el ámbito de la referencialidad (AGUIAR E SILVA 2002: 589):

[...] uma estética da sugestão: em vez da linguagem directamente referencial, com que expressamente se nomeia o real, a linguagem alusiva e plurissignificativa, que envolve de mistério os seres e as coisas; em vez do significado preciso e delimitador, a evocação sortilêga. A sintaxe rigorosa dissolve-se e a poesia lírica tende assintoticamente para a música.

II.5.3. Plurisignificación de los simbolismos.

Definición, ésta, que nos parece totalmente certera en cuanto a la referencialidad de la representación lingüística. Esto es, al tipo de identidad entre el objeto representado y su representación: «uma estética da sugestão». Esta definición, una vez más, desterritorializa la corriente. Señálese la plurisignificación de la etiqueta *simbolismos*, con la cual podemos referirnos a varios ámbitos o, como escribe Wellek, a diversos «círculos concéntricos» (WELLEK 1982: 28):

Of the four concentric circles we have distinguished: the coterie in Paris in the eighteen-eighties and –nineties; the French movement from Baudelaire to Valéry; the international movement that spans the continents and includes all or almost all literatures between 1880 and 1920; and the symbolism of all ages and places. The third meaning, the concept of the international movement, is clearly the one most relevant to our concerns as comparatists.

También nosotros optamos por ese movimiento internacional que «includes all or almost all literatures» entre 1880 y 1920.

Sobre todo, o ante todo, porque consideramos que podemos hacer equivaler simbolismos a modernismo, abarcando desde Baudelaire, como hemos visto, y si se quiere a éste como precursor, hasta las vanguardias «históricas». Un período en el cual se dio una aceleración inaudita de las posibilidades de representación artística, una suerte de estallido heteromimético que habría de conducir, en pocos años, a una relativa coexistencia, o coaxialidad (como dijimos antes), de ortomímesis y heteromímesis en las culturas occidentales y mundiales (por la consabida globalización de nuestra actual sociedad del comercio, la información y el espectáculo). De cualquier manera, hallamos fundados motivos para no alejar tanto como se aleja habitualmente romanticismo de, por ejemplo, suprarrealismo (mejor que surrealismo). En cierto sentido, no pocas manifestaciones de éste son un ultrarromanticismo (como, por ejemplo, la exaltación del ego, aunque con barniz freudiano, o del *amour fou*). Y son manifestaciones, siempre, transnacionales.

De ahí que asumamos las siguientes palabras de Mainer, quien en el Primer suplemento del volumen de la *Historia y crítica de la literatura española* al que hemos aludido

previamente ya reconocía que, en aquel entonces (hoy ya hace casi 25 años), la crítica se inclinaba por una (MAINER 1994: 64):

indiferenciación de lo que antaño se dividía entre modernismo y noventayocho, proclividad a la consideración internacionalista de fin de siglo, aceptación de la idea de crisis general artística y preferencia por buscar los rasgos caracterizadores en el plano de los contenidos – ideológicos, estéticos...- más que en la superficialidad de las formalizaciones.

Declinaremos la expresión *fin de siglo*, pues la época de los simbolismos-modernismos se nos aparecen más bien como un comienzo, como una apertura de posibilidades: ni final, ni acotado sólo a un siglo.

Nos preguntamos, por otro lado, si la noción de crisis no es, hasta cierto punto y en determinados ámbitos, falaciosa. Ello, porque se presupone, al convocarla, un anterior estado de estabilidad que en este caso no acabamos de discernir, al menos desde finales del siglo XVIII. Quizá se revele en esta noción de crisis un cierto solapamiento, entre la actividad aparentemente o pretensamente «objetiva», y del mito de «las edades del Hombre».

Más allá de esta digresión no demasiado importante para nuestra argumentación, asumimos completamente las palabras del crítico/gran especialista, cuando relaciona los cambios de modelos filosóficos y teorías científicas que, de hecho, se precipita durante las últimas décadas del siglo XIX. Como el mismo autor escribe en *Breve historia de la literatura española* (MAINER 2014: 531):

[...] un importante punto de partida: el clima psicológico de una época de cambios que se extiende entre 1880 y 1910. A lo largo de ella se fundó la física moderna (que destronó como ciencia hegemónica a la química), la sociología desplazó a la historia como herramienta de análisis social, quebró la confianza en el positivismo y se difundieron filosofías irracionalistas como las de Nietzsche y Bergson, nació la psiquiatría moderna y, en su marco, el psicoanálisis. Después de 1900 ni el ámbito del alma humana, ni la imagen del átomo, ni la dinámica de las multitudes, ni el contenido psíquico de la memoria, ni la percepción subjetiva del tiempo, ni la existencia de Dios tuvieron ya el mismo significado que antes.

Compartimos este punto de partida que establece un ámbito geográfico transnacional, en el que el «clima psicológico de una época de cambios» es más importante que el origen estrictamente territorial de las ideas o teorías que provocaron esas alteraciones mentales. A la lista de los saberes desde los cuales dichos cambios repercutieron en las actividades sociales

habría que añadir el modelo evolutivo de Darwin y, no menor en importancia cultural, el drástico y aceleradísimo desarrollo tecnológico y mercantil de las sociedades occidentales (en concreto, en los ámbitos urbanos), con una consiguiente proletarización de masas urbanas y un crecimiento significativo de las burguesías (importantes consumidoras de productos culturales). La fotografía, la electricidad, el fonógrafo, espectáculos colectivos tecnificados (como el cine, tan conectado a las vanguardias).

Recordemos ahora nuestro problema terminológico inicial: teníamos que elegir entre distinguir o hacer converger conceptos como simbolismos, modernismos, decadentismo, noventayochismos, vanguardias. El modernismo es un término que puede, dependiendo del contexto, referirse a diferentes períodos o ámbitos geoliterarios: en los estudios literarios en lengua castellana, se refiere a la literatura de tipo simbolista creada en las últimas dos décadas del siglo XIX, con la figura de Rubén Darío como cabeza de proa; en la tradición filológica anglosajona abarcaría desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las vanguardias; en los estudios literarios en lengua portuguesa se refiere exclusivamente al período de las vanguardias «históricas» (futurismo en Portugal, Semana de Arte Moderna de São Paulo); en arquitectura y artes plásticas, el llamado “modernismo catalán” nos indica el estilo de arquitectos y escultores como Domènech i Montaner o Antoni Gaudí, y pintores como Ramón Casas o Vidal Balaguer). Así que teníamos que elegir un término estilístico que nos satisficiera (cfr. CHADWICK 1975: 13). Ni lo de *hispanico*, ni lo de *francés*, ni lo de *catalán* nos convence. Ya hemos argumentado, quizá algo excesivamente, al respecto. Recordemos nuestro análisis inicial de la tesis. La mera equivalencia del topónimo cultural (como todos, al fin y al cabo) *Hispania* como España, y todos los desplazamientos semánticos, agregados de marcas de poder político, etc., es ya para nosotros un problema de difícil o incluso imposible resolución. No por ello hemos dejado de señalarlo. ¿No debería, por ejemplo, el susodicho vocablo incluir las literaturas escritas en otras lenguas descendientes del latín peninsular, el gallego-portugués, el portugués, el gallego, el catalán? En el caso del modernismo español e hispanoamericano, para entendernos, ¿no debería incluirse un autor tan leído en medios castellanohablantes de España y de las Américas como el portugués Eugénio de Castro, tan unido al canonizado Rubén Darío? Una vez más, las ficciones nacionales se nos atraviesan en el camino.

Y es que hay, además otro problema: los llamados modernismo español y modernismo hispanoamericano se cruzan, de una u otra manera, con el invento azoriniano del 98, una ficción ya bien deconstruida desde la crítica¹⁷, pero que, como las mejores estructuras ficcionales que referíamos en el primer capítulo de nuestra tesis, *está ahí*, como reconoce José-Carlos Mainer en el Primer Suplemento del 6º tomo de la *Historia y crítica de la literatura española* (1994). Volvamos a lo que Mainer denominara como (MAINER 1994: 65) «la esterilidad del dilema modernista frente a noventay ocho»; el crítico afirmaba, en sintonía con el título de la obra de Balakian, que (MAINER 1994: 70):

Por todos los caminos, la nueva investigación del modernismo conduce a la elaboración de un modelo internacional en el que quepa insertarlo. Pero no pocas veces, la denominación consagrada induce a error. Todavía para muchos *modernismo* es una tendencia decorativa y, en tal sentido, un sinónimo de conceptos como *modern style* en el mundo anglosajón, *Jugendstil* en los países germanos (la *Sezession* –en Munich, Viena y Berlín– implica un movimiento intelectual más amplio), estilo *Liberty* en Gran Bretaña o el más difundido *art nouveau* que parte de Francia. Por supuesto, el modernismo que se viene definiendo es mucho más que todo esto. Pero lo cierto es que ningún país alberga bajo un mismo término las formas plásticas de 1900 y las mucho más diversas manifestaciones de la crisis secular que modificaron tan sustancialmente la estética simbolista y naturalista, entronizaron el decadentismo e iniciaron la modernidad.

Pero lo cierto es que aquí, y precisamente a causa de tales discrepancias terminológicas entre unas y otras historias literarias (la española, la portuguesa, la brasileña, la francesa, etc.), hemos optado por hacer equivaler simbolismo a modernismo, aunando ambos términos, pluralizados, siempre con un alcance *trans-* o supranacional, y recurriendo indistintamente a uno o a otro término. Al fin y al cabo, se trata de un fondo estético y mental compartido, lo que Mainer (MAINER 1994: 61) denominaba «las provincias estéticas del fin de siglo –el decadentismo, el satanismo, el nuevo erotismo, el exotismo geográfico [...] el común subsuelo simbolista de la estética finisecular».

¹⁷ Véase, por ejemplo, «La generación del 98: crítica de un concepto», de Inmán Fox y Cacho Viu (HCLE, 6/1: pp. 16-30).

II.5.4. Síntesis y consideraciones finales en torno a los simbolismos-modernismos

Partiremos de las siguientes palabras de Ricardo Gullón, tomadas de sus *Páginas escogidas* de Rubén Darío; el crítico destaca dos aspectos estructurantes de los simbolismos-modernismos (GULLÓN 1993: 11-12):

El modernismo se caracterizó por la repulsa de las convenciones vigentes. Esa repulsa no tuvo sólo carácter artístico: alcanzó las creencias religiosas, la estructura social y las ideologías filosóficas y políticas, convirtiendo en virtud la negación de las doctrinas recibidas. [...] La negación de los dogmas fue la primera y más importante característica del modernismo.

Destaquemos, de las palabras de Gullón, el anticonvencionalismo (que conllevará el *ethos* de la rebeldía, de las rebeldías) en todos los planos individuales y sociales y la «negación» de los dogmas (actitudes que aquí hemos hecho equivaler a *nihilismo*). Tratemos de ordenar, ahora, las páginas previas en una síntesis de lo que, a partir de nuestras investigaciones y reflexiones significó el período simbolista-modernista en el devenir de la representación heteromimética dentro de las poéticas occidentales. Insistimos, con el crítico, en enfocar esa actitud de rechazo o problematización de las verdades oficiales, de los valores dogmatizados e institucionalizados, tanto en la literatura como en las demás artes, además de todo aquello que hay que poner en relación, siempre, con éstas: los sistemas filosóficos, políticos, religiosos (pues a todo sistema estético, político o religioso-moral subyace alguna ideología, como en el primer capítulo hemos defendido). Tal actitud de *rebeldía* se distingue en grados muy distintos, y nosotros hemos ido acotando hacia el ámbito de la representación grotesca.

En los puntos siguientes, expondremos unas últimas observaciones, estructuradas en torno a tres conceptos fundamentales y la relación de cada uno de éstos con el anticonvencionalismo simbolista-modernista: primero, la noción-tópico de la decadencia; en segundo lugar, el antiburguesismo filosófico, religioso (moral) y político; y en tercer y último lugar, la actitud general artística de *rebeldía* ante los cánones que subyace a las creaciones de renovación heteromimética.

II.6. Esteticismo y crítica cultural y política de la *nación*.

Paul Verlaine, maestro elegido por el simbolismo-modernismo español y americano, escribía las siguientes y elogiosas palabras respecto al decadentismo estético (VERLAINE 2007, 2009: 250):

«una literatura esplendorosa para un tiempo de ruina, que no marcha al paso de la época, sino a contramano, con insurgencia, reaccionando por lo delicado, lo elevado, lo refinado, si ustedes quieren, de sus tendencias, contra la llaneza y la infamia literarias y de otro tipo, ambientales» (Carta a *Le Décadent*)

Situémonos. ¿de dónde surge el culto a la *decadencia*, un concepto al cual se habían asociado, secularmente, valores negativos? Vayamos a su origen. El tema de la decadencia, como sabemos, está conectado con el mito ovidiano de las tres edades del hombre. Formulación clásica de la idea-sensación (tan humana como animal en lo que de biológico tiene el *homo sapiens*, que al fin y al cabo es todo) del decaimiento de posibilidades vitales. Esta sensación (natural, biológica, constante a través de la historia) cuya formulación medieval se fragua en los siguientes versos: «cómo, a nuestro parecer,/cualquiera tiempo pasado/ fue mejor».

Las tantas veces citadas palabras tardomedievales (¿renacentistas?) de Jorge Manrique nos servirán, con Ovidio, para prevenirnos respecto a una reserva que se puede plantear respecto a nuestra consideración fundamental de que la decadencia cultural y política, esto es (desde la perspectiva decimonónica y posterior), la *decadencia nacional*, es esencialmente una construcción discursiva y artística. Asumimos, por tanto, que la *decadencia biológica* no es una construcción discursiva, y que por tanto no es relativizable discursivamente: es objetivo el hecho de que la senectud conlleva, universal y necesariamente, el decaimiento de las potencias orgánicas del individuo respecto a las de la infantojuventud. Es ley de vida, material, atómica.

Sin embargo, no se trata aquí de esa decadencia, sino de la decadencia de los organismos naturales metaforizada (transmutada, desplazada) hacia los *organismos* culturales (como la nación, en nuestro caso). Metáforas, si no ilegítimas (¿puede, una

metáfora, ser más o menos legítima, más o menos bastarda?), por lo menos temerarias, por introducir delirios metafísicos en reflexiones y polémicas que tuvieron consecuencias materiales muy concretas.

La noción de decadencia, aplicada a una comunidad humana, como lo es la de las llamadas naciones, la podemos extraer, parcialmente, del diccionario de la Real Academia (2017), que nos remite al verbo *decaer*: «Dicho de una persona o de una cosa: Ir a menos, perder alguna parte de las condiciones o propiedades que constituían su fuerza, bondad, importancia o valor». Su segunda acepción es propia del lenguaje especializado marítimo, pero también nos interesa: «Dicho de una embarcación: Separarse del rumbo que pretende seguir, arrastrada por la marejada, el viento o la corriente.»

Ambas acepciones, al aplicarse a una comunidad humana en su conjunto, conllevan un mecanismo básico de simplificación de lo real que reduce el número amplio y heterogéneo de los millones de miembros de dicha comunidad, de cualquier edad, estado y condición, del presente (vivos, por tanto) y del pasado (lógicamente, muertos). Esta gran variedad de opiniones, de tendencias, de adhesiones o rechazos a unas u otras ideas, normas, gustos, prácticas, etc. (a través de una ficcionalización sociológica de lo real en la que confluyen varios mecanismos que ya hemos enfocado en el primer capítulo), se reducen a una individuación imaginaria, la Nación, la cual, como si se tratara de un fulano o de una mengana concretos, individuos humanos hechos y derechos, se examina y se le diagnostica (en este caso nuestro, de la *decadencia*) la enfermedad.

Pero por supuesto, toda enfermedad es relativa; relativa a un estado óptimo de salud. Y si el concepto de salud no ofrece dudas en cuanto a su uso no metafórico (y, sobre todo, su aplicación individual), al metaforizarlo para encajarlo en una colectividad (considerada transgeneracionalmente), y al no ceñirse al ámbito de la salud, esto es, al no referirse a enfermedades como plagas, epidemias o intoxicaciones alimentarias colectivas, por ejemplo, entonces se vuelve necesario fijar parámetros para evaluar el estado de «salud» de un pueblo-nación.

Los parámetros para establecer el grado de decadencia de un pueblo o nación son variables en calidad y cantidad. Piénsese tan solo en que entre tales parámetros se distinguen, y enumeraremos sin jerarquizar (cosa que cada uno hará a su albur): la economía, el comercio

(producción, importación, exportación, agricultura, pesca, ganadería, caza, textiles...), la literatura, la arquitectura, la pintura, las ciencias (puras y aplicadas, o técnicas), las relaciones internacionales, los conflictos o las paces (y sus tipos diversos: tipos de guerras y tipos de estados no conflictivos), el estado de salud de cada individuo del conjunto-pueblo, las religiones. Y añádanse elementos colectivizables al gusto o interés de cada cual.

De ahí que, como veremos, desde cada latitud ideológica se haya utilizado el concepto de decadencia, y siempre como condición para la acción política o estética. Flexible, maleable, colmable a voluntad, como las nociones de *bien* o de *mal*, la idea de *decadencia* circuló durante el siglo XIX entre artistas e ideólogos del rechazo de lo oficial.

La llamada « generación del 98 » – que tematizó el tan hablado «98, el problema de España y su decadencia» – fue, como sabemos, un invento de Azorín, con fecha de registro y todo (1913)]. Un invento, eso sí, sumamente operativo y exitoso. Hasta tal punto que, como todas las construcciones culturales, acaban por producir un efecto de *realidad objetiva, material*. Pero conlleva la (desaconsejable) potencia de inducir en una ilusión de homogeneidad estilística e ideológica que, como también sabemos, no existió de modo constante, y para nada, entre intelectuales y artistas como Unamuno, Valle-Inclán, Maeztu o Azorín. Se suele considerar, siguiendo la invención de Azorín, que la principal característica de la «generación del 98» sería *su* preocupación por el llamado «problema de España», que nosotros diríamos «las tematizaciones de España como problema». Pero esas tematizaciones literarias, en poemas, cuentos, novelas, ensayos (y el ensayo es un género literario, particular a su manera, o incluso paraliterario, pero algoliterario, al fin y al cabo) no tenían, en cuanto tal ocupación mental nacional, absolutamente nada de original. Ya por aquel entonces la ideología nacional llevaba décadas, o incluso siglos, como hemos visto en el primer capítulo, condicionando y desarrollándose entre los sistemas culturales occidentales, aflorando especialmente en la literatura, ámbito de producción de identidad cultural desde donde es mucho más fácil asociar una lengua a un *volksgeist* o espíritu nacional (o raza, o *raça*). Es lo que se comprueba sin ninguna dificultad en elaboradores de pensamiento cultural, valga la redundancia, como Rousseau, Cadalso, Larra, Garrett o Walter Scott. Esto es: en todas las naciones europeas se tematizó la nación, como problema (esto es, articulándolo en mayor o menor medida con la construcción conceptual de la *decadencia*).

[...y, de hecho, a pesar de la supuesta vocación transnacional general de los simbolismos-modernismos (que Balakian o Wellek, no sin fundadas y compartidas razones, les atribuían), es innegable que parte de las creaciones artísticas a las cuales podemos colgar, de una u otra manera, la etiqueta simbolista-modernista abasteció de iconografía y metáforas los nacionalismos de comienzos del siglo XX, los cuales derivaron en ultranacionalismos, etc. etc.] Ciertamente, hay especificidades regionales, cómo negarlo. Por ejemplo, la ideología cultural y política del Iberismo, por lógica geográfica, acotable territorialmente (y, por lo tanto, nacionalmente)¹⁸ y que nos permite poner a las generaciones de 70 y del 98 la una al lado de la otra. Pero hay también demasiados aspectos transpirenaicos, por usar una expresión que fue cayendo en desuso desde el tratado de Schengen, demasiados aspectos estilísticos y temáticos compartidos por artistas de unos u otros países, esto es, estilos y temas supranacionales, como para seguir persistiendo en etiquetas que aíslan o provincianizan demasiado a autores como Valle-Inclán, o a su «maestro» Rubén Darío. Aunque la institución filológica del Hispanismo se ha esforzado por establecer, las particularidades del modernismo hispánico e hispanoamericano. Pero, así y con todo, las fuentes culturales de los modernismos de España e Hispanoamérica acaban por conducirnos, en gran medida, a «París».

Volviendo al primer suplemento de la *Historia y crítica de la literatura española*, podemos leer en el texto, «Fin de siglo y modernismo», de Hans Hinterhäuser (publicado originalmente como «El concepto de fin de siglo como época», en las *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano*, organizado por Guillermo Carnero en 1985, en Córdoba) estas palabras, que nos explican la función de concentración y difusión de París, como epicentro de los simbolismos-modernismos (HINTERHÄUSER 1994 [1987]: 77):

Como es sabido, en la últimas décadas del siglo XIX París era el foco de irradiación cultural de Europa: de allí partían los grandes movimientos literarios y artísticos, como el Naturalismo, el Simbolismo o el Impresionismo; sólo de allí podía, pues, difundirse hacia el resto del mundo –y generalmente en su forma francesa- la palabra que habría de definir la conciencia de la época y el estado espiritual del siglo que declinaba: “Fin de siècle”.

¹⁸ Aun y cuando no deberíamos olvidar nunca la dimensión ultramarina de lo ibérico.

Esto es, París fue, tanto en el siglo XIX, como en el XX de Mário de Sá Carneiro, Pablo Picasso o Joan Miró, y para tantos otros artistas, una zona desnacionalizada en la cual se concentró y desde la cual se difundió el heterogéneo aglomerado de estéticas, filosofías, éticas, políticas, posturas ante la religión, por el resto del mundo europeo (metropolitano, colonial o poscolonial). Ello, por razones como el prestigio de la urbe y de su cultura, el poder de su capitalidad borbónico-napoleónica, su localización geográfica en Europa... en fin, de todo se ha escrito y dicho sobre la ciudad de las luces y de la guillotina. Pero se trata de un complejo cultural, el simbolista-modernista, sin lugar a dudas transnacional (ni francés, ni español, ni hispanoamericano, sino de todo un poco), como de hecho formula Mainer, citando a Kronik. Éste pone en juego el concepto de *zeitgeist* (también, aquí, Hegel). Es una cuestión de época, no nacional. Como escribe José-Carlos Mainer (MAINER 1994: 63):

De modo algo superficial pero atractivo queda claro que, en palabras de Kronik, “el modernismo hispánico participa de un *zeitgeist* y se enlaza en una larga serie de manifestaciones culturales: la música de Wagner y de Debussy, la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche, el misticismo de la novela rusa, el misticismo escandinavo, la pintura prerrafaelita y la impresionista” [...] su cautela verbal refleja, en el fondo, el pugilato latente de dos concepciones: la que se conforma con definir el período con una vasta digestión de elementos heterogéneos y se conforma con describirlos y aquella otra que, sobre esa misma base, intenta una explicación unitaria y coherente.

Esta cita contiene dos núcleos temáticos señalables. Aparte de la noción, enunciada por Kronik, de un espíritu de época compartido por una territorialidad transnacional, la segunda parte de la cita, ya en palabras de Mainer, se refiere a una cuestión fundamental de método. Es este nuestro propósito: definir unitaria y coherentemente, hasta donde sea posible, el período simbolista-modernista, desde el concepto de heteromímesis. Esto, sin olvidar jamás que si hay algo que caracteriza especialmente nuestro período es la fragmentación definitiva del canon unitario académico, de los sistemas; fragmentación, que no anulación. No fue el final de nada, sino la creación y exploración de múltiples escuelas, dentro del culto a la individualidad, a la originalidad individual (genuina o de segunda mano, impostada, como en el caso posterior del futurismo marinettiano), la proliferación confusa, desordenada, paradójica, de obras y estilos convergentes, divergentes o ajenos los unos a los otros en esencia y en todas las artes (incluso con la creación de nuevas artes). Todo ello, en combinaciones variabilísimas de modos espectaculares de capitalismo e individualismos genuina o impostadamente antisistema, antiburgueses o antiparlamentarios. Algo en lo que

profundizaremos en las siguientes páginas, con la oposición herejía-rebeldía frente a dogma-canon. Ello, porque, ante todo, los simbolismos-modernismos surgen como una actitud de rebelión contra los preceptos inmediatamente contemporáneos o anteriores: artísticos, pero también ideológicos y, por tanto, políticos, científicos, religiosos. Según Juan Ramón Jiménez, figura mayor y tutelar de los simbolismos-modernismos en lengua castellana (JUAN RAMÓN JIMÉNEZ 1980: 62-65):

El Modernismo no fue «solamente una tendencia literaria...» sino «una tendencia general... no [una] cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.

Lily Litvak, en «Temática de la decadencia en la literatura española de fines del siglo XIX» (en *España 1900*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 245-253), artículo integrado en el Primer suplemento de la *Historia y crítica de la literatura española*, nos da una idea de cómo se fue desarrollando el concepto de decadencia durante el siglo XIX. Nos interesa, sobre todo, cómo se entrelazó el mito de las tres edades del hombre y la libre mezcla de conceptos biológicos (como lo es el de *raza*) y político-culturales (como lo es el de *nación*).

Según la crítica, quien parte de una comparación entre las ideas del siglo XVIII (luminosas, optimistas) y las del XIX (apreensivas, pesimistas), esto es, desde la medida que brinda el par conceptual optimismo-pesimismo (MAINER 1993: 96, 97):

El pensamiento decimonónico, por el contrario, se apoya en una concepción más pesimista de la existencia, y los tonos sombríos se acentúan a medida que avanza el siglo. La humanidad se veía sometida a las necesidades del determinismo físico, fisiológico y social, que aplastaba al individuo bajo las leyes de la herencia y a la especie bajo las de la evolución.

Este sentimiento nace de una actitud pseudocientífica: la decadencia de la raza. Aun antes de que Max Nordau publicase su libro sobre el tema, la idea de la degradación general de las razas europeas se había extendido, enraizada en las teorías darwinianas sobre la evolución de las especies. Se deducía que la humanidad seguiría el mismo camino que todas las especies animales y que los individuos; de la juventud a la madurez y luego a la vejez. Los pueblos europeos, herederos de una larga evolución, estaban amenazados por una decrepitud inevitable y condenados a una próxima muerte por el asedio de pueblos más bárbaros y vigorosos [...] En las antiguas civilizaciones decadentes encontraron los finiseculares una predicción de su futuro. Estas satisfacían, además, un esteticismo masoquista que cultivaba los sentidos, la suntuosidad, las delicuescencias más complicadas, las orgías más bárbaras, los perfumes más extraños, las matanzas más sangrientas.

El paradigma de la decadencia conlleva, pues, una dimensión estética, que según la autora sería «masoquista», pero que nosotros ampliaríamos al sadomasoquismo. Lo cual es lógico, en una cultura, la occidental, de matriz judeocristiana (la Biblia abunda y se recrea en episodios e imágenes de ese tipo, como sabemos).

Aprovechamos para señalar que, a nuestro juicio, ni el *pesimismo* ni el *optimismo* son exclusivos de ninguna época: el pesimismo del siglo XIX hunde sus raíces más próximas en pensadores de la Ilustración, como Voltaire, a quien hemos señalado con relación al escepticismo radical (y para algunos pesimista) de Friedrich Nietzsche. Además de que tanto optimismo como pesimismo son dos nociones muy matizables. Pero, con esta salvedad, destaquemos la atracción hacia las ruinas y todo un campo semántico relacionado con éstas, o en intersección con ellas, la fascinación respecto a las decadencias (del pasado), al tiempo que por lejanías exóticas (ambas inclinaciones son sintomáticas de un deseo, consciente o no, de distancia; tal como ocurre con el procedimiento estilístico de la ironía). No es algo nuevo: ya Montesquieu había recurrido a la exótica Persia para problematizar su Europa de comienzos del XVIII y Cadalso, como sabemos, hizo lo propio con sus más cercanas *Cartas marruecas* (1774) que preparan el cierre del siglo de las luces – bien sembrado de las semillas del romanticismo.

El sistema ideológico de la *decadencia* es, por lo menos, doble: por un lado, político (imperial y postimperial), y en este sentido el decadentismo político del siglo XIX es heredero del de los siglos de oro; por otro lado, el culto estético de manifestaciones artísticas de períodos históricos políticamente considerados como decadentes.

Aunque ambos sentidos de la decadencia sean meridianamente distintos, e incluso irreconciliables según la perspectiva (uno, es de signo negativo; el otro, positivo), ambos se combinaron en figuras como Rubén Darío o Valle Inclán y contribuyeron al tenor aristocrático de sus prosas, que son siempre poéticas, simultáneamente con un antiburguesismo igualitario, por lo que cabría hablar de una ética anarcoaristocrática.

Así, piénsese que la elaboración de reflexiones (de tipo, en última instancia, político) sobre la decadencia nacional, en el área ibérica, tiene sus antecedentes directos en la época de máxima expansión de los imperios portugués y español (¿figuras como el Quevedo de

«miré los muros de la patria mía» o el padre António Vieira de la História do futuro? nos sirven como ejemplos, pero sólo son dos entre muchísimos nombres que podríamos evocar).

A causa de su índole disfórica, el discurso de la *decadencia* se presta a la marginalidad respecto al canon, pues logicamente sería un contrasentido su promoción activa, expresa, consciente, desde las autoridades oficiales (excepto en determinadas circunstancias de toma y consolidación del Poder por parte de esas mismas instancias, que han tendido a equiparar decadencia a *degeneración* moral). Por ello, aunque no sea condición necesaria para una determinada representación heteromímica el discurso decadente, ni la representación de la decadencia, el decadentismo estético se acopla harmónicamente a representaciones heteromiméticas, por su índole no oficial o paraoficial.

Como hemos leído al principio de esta sección, en el fragmento tomado de *El mundo como voluntad y representación*, y después en Litvak, hay en el siglo XIX un trasfondo importante de lo que podríamos llamar, con las reservas ya manifestadas, pesimismo filosófico. De esta concepción negativa del ser pueden derivarse, fundamentalmente, dos actitudes: una, inactiva respecto a la esfera pública, esto es, apolítica (atracción respecto a la ataraxia, al alejamiento de la sociedad, y precursora de la doctrina del arte por el arte); la otra es la opuesta, la activa respecto a la esfera pública, esto es, política (*acción* que, por cierto, sería el título de una revista cabeza de proa del expresionismo en la Alemania de los años 20: *Die Aktion*). Esta ambivalencia del pesimismo la expresó Antero de Quental: «só os pessimistas são capazes de chegar ao verdadeiro optimismo» (ANTERO 1946: 193 [*Cartas*])

No son incompatibles, en absoluto, ambas actitudes (la inactiva y la activa), pues ambas, en el arte, buscan la transformación radical, el cambio *revolucionario* y reflejan algún tipo de rechazo respecto a los discursos (optimistas, porvenireros) de oficio. Como sabemos, en la Península Ibérica del siglo XIX (posterior a la invasión napoleónica), la preponderancia mundial de los imperios portugués y español fue siendo sucedida por el dominio de los imperios septentrionales.

En *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* (discurso pronunciado el 27 de mayo de 1871), Antero, quizá el Unamuno de la *geração de 70*, afirmaba (ANTERO DE QUENTAL 2011: 11):

A decadência dos povos da Península nos três últimos séculos é um dos factos mais incontestáveis, mais evidentes da nossa história: pode até dizer-se que essa decadência, seguindo-se quase sem transição a um período de força gloriosa e de rica originalidade, é o único grande facto evidente e incontestável que nessa história aparece aos olhos do historiador filósofo.

Esta «evidencia incontestable» es, claramente, cuestión de interpretación, por lo cual, desde nuestra perspectiva no sería ni evidente ni incontestable. Sin embargo, la vehemencia de un librepensador como Antero, no subordinado a disciplinas de partido ni a dogmas de fe inamovibles, debe tenerse en cuenta como ejemplo del tipo de dinámica de combate vehemente a través de los discursos, algo muy característico de aquella época y cuyas marcas retóricas, cuyos *pathos*, se alargan hasta hoy. El poeta filósofo sigue abundando en su análisis e interpretación de la historia (economía, política, religión, artes):

A Península, durante os séculos XVII, XVIII e XIX, apresenta-nos um quadro de abatimento e insignificância, tanto mais sensível quanto contrasta dolorosamente com a grandeza, a importância e a originalidade do papel que desempenhámos no primeiro período da Renascença, durante toda a Idade Média, e ainda nos últimos séculos da Antiguidade. Logo na época romana aparecem os caracteres essenciais da raça peninsular: espírito de independência local e originalidade de génio inventivo.

Pero, ¿qué viene a ser esto-eso de la *raza* peninsular? El texto anterior es un excelente ejemplo de la mixtificación elaborada a partir de los discursos históricos, con posterior combinación de esa mitologización de los hechos con la metáfora inconsciente o involuntaria de la *raza*, desahuciada ésta de su dominio estrictamente biológico hacia la tan literaturizada *historia* de la cultura. Quizá no esté de más recordar que este uso del vocablo *raza* es absolutamente acientífico. Desde el punto de vista científico, el de entonces y el actual, se trata de un uso analfabeto del concepto, que recordemos, es, como se lee en *Biología evolutiva*, de Ulrich Kutschera (KUTCHERA 2013: 438):

Variedade geográfica (adaptada a condições climáticas locais) existente no seio de uma espécie (bioespécie) de ampla distribuição. Entre as raças, ao contrário do que acontece entre as espécies, pode dar-se cruzamento (geração de descendência fecunda). [...] C. Darwin e outros biólogos oitocentistas utilizavam frequentemente o termo raça, mas hoje ele é quase sempre substituído por subespécie. Exeção: criação de animais (por exemplo, raças de cães).

Es interesante este abastardamiento del concepto de *raza*, en parte por sus nefastas consecuencias históricas y en parte porque nos sirve de prueba para deconstruir otras falacias asumidas como razonables y *positivas* por segmentos mayoritarios e influyentes de cualquier sociedad. A finales del siglo XIX e inicios del XX, el *pathos* racial (malentendidamente *racial*, insistimos) formaba parte del discurso intelectual occidental y se alargó hasta nuestros días (desde conceptos nacionalistas como el de *hispanidad*, *mexicanidad*, *portugalidad* y todas las *-ades* que se deseen encontrar, hasta denominaciones – de posracismo positivo – como los de *música étnica* u otros análogos, descartando – por descontado, pero no por inexistentes – los discursos de racismo excluyente o de enfrentamiento, como el neonazi). Tanto en los textos de la *Geração de 70* como en los de la Generación del 98, desde los años 70 del XIX hasta bien entrado el XX, se trata de un importante concepto. Recuérdese, por ejemplo, cómo Pío Baroja lo incluye como elemento de debate en su problematización de *lo español*. Cómo en *El árbol de la ciencia* (1911) atribuía a un supuesto elemento semítico (judeocristiano) determinadas características negativas del «pueblo español».

Así, durante el siglo XIX se va desarrollando una tendencia ideológica que asocia la esfera de las ciencias aplicadas que sirven la actividad comercial (entonces en inédita expansión), las ciencias útiles, al afán estipendiario. La fundamentación bancaria del comercio (internacionalizado) llevaría a una asociación entre comercio y bancos, esto es, entre la utilidad transaccional y la práctica institucionalizada de la usura. De aquí al rebrote o actualización del secular antisemitismo creado y especialmente cultivado por el catolicismo, aquí con el añadido de la pátina cientifista que marcó la segunda mitad del ochocientos (y la cual ha llegado hasta nosotros). Por ello, el antisemitismo se conecta con los diversos antiburguesismos de los siglos XIX y XX, sean de izquierdas o de derechas, y además con el tema de la decadencia. Recordemos el feroz antisemitismo de un eminente teórico de la decadencia del siglo XVIII, Francisco de Quevedo.

Análogo al de Antero de Quental de la *Geração de 70* será el espíritu que animará los esfuerzos regeneracionistas en España y particularmente la línea crítica que apreciamos desde Goya, por Larra y hasta el noventayochismo (sin olvidar que José Cadalso, en sus *Cartas marruecas*, ya elaboraba un discurso perfectamente homologable con el de estas últimas citas): mitificación a gusto del pasado; falacia de lo colectivo tomada como realidad factual (el anacrónico papel que *nosotros* desempeñábamos... hace siglos); selección, también a la sazón,

de elementos de buena memoria retirados de un siglo, mientras que de otros siglos se resaltan los aspectos negativos.

(Uno se figuraría, al leer estas significativas opiniones de Antero de que «a Península, durante os séculos XVII, XVIII e XIX, apresenta-nos um quadro de abatimento e insignificância, tanto mais sensível quanto contrasta dolorosamente com a grandeza, a importância e a originalidade do papel que desempenhámos», que toda la población ibérica sufría jaquecas o depresiones, fuera rica, pobre o mediopensionista, estuviera enferma o sana, en una batalla o en misa... Para qué seguir.)

Quedan muy claras las pseudopremisas en las que se basaban muchas de las discusiones de aquellos años, en particular las que atañían a las *decadencias nacionales*. De cualquier manera, lo que más nos interesa es entender cómo la idea de *decadencia* condiciona o se articula con los simbolismos-decadentismos. Fue, el XIX, un siglo de barricadas, de rebeliones descendientes de la Revolución (burguesa) de la Bastilla. Y al mismo tiempo, y no hay contradicción en esto, una época en la que desde las artes se fomenta un cierto antiburguesismo, éste sí, problematizable (sobre todo porque la mayoría de sus agónicos protagonistas provenían del mundo burgués, pequeño o altoburgués, pero burgués al fin y al cabo). En fin: un antiburguesismo burgués. O un burguesismo rebelde. El concepto o la sensación de decadencia, inducido en buena medida por acciones y productos culturales animará tales rebeldías: la política y la estética, y viceversa, rebeldías directas e indirectas.

Los nombres de Richard Wagner y de Rubén Darío serán dos ejemplos muy relevantes, y algunos de cuyas palabras analizaremos más adelante (a propósito de la rebeldía antiburguesa estética), poniéndolas en relación con esta conexión entre *decadencia* y *revolución*. No pocas figuras simbolistas-modernistas vivieron, si no siempre al menos durante algún tiempo, entre la torre de marfil y las barricadas; entre el arte por el arte y la rebelión social. Es lo que veremos ejemplificando con los casos referidos, tal como, más tarde, nuestro Valle-Inclán o Pessoa (que traemos a colación solamente porque tal como Valle, ilustra perfectamente la continuidad entre Simbolismos y vanguardias). Toda la época, en realidad, está impregnada de este complejo ideológico de rechazo hacia la actividad financiera y comercial.

El decadentismo, pues, no puede ser deslindado de la idea reguladora simbolismos-modernismos, pues forma parte de ella. Como escribe Haltenhäuser en el primer suplemento de la *Historia y crítica de la literatura española* (HALTENHÄUSER 1994: 81):

Decadencia y Fin de siglo eran a finales del siglo XIX y comienzos del XX conceptos complementarios (la frecuencia de las palabras „décadent“ y „décadence“ debió de ser algo mayor). Ambos eran igualmente sugestivos, y los representantes de la ideología en ellos contenida eran en gran parte los mismos.

Decadencia, crepúsculo, Gotterdämmerung... En nuestro caso, será particularmente relevante al analizar *As naus* desde la estética valleinclaniana del esperpento, pues la decadencia (en ambos sentidos) forma parte relevante de toda la novela de António Lobo Antunes. En parte, porque se trata de una idea que surge en contextos imperiales o postimperiales, que es lo que tenemos en esa obra (tal como en *Tirano Banderas*). Es una idea clave al reparar en el relevante *movimiento* iberista, en ciertos momentos del siglo XIX y que ocupó fundamentalmente a intelectuales de las generaciones de 70 y del 98. Tanto *Tirano Banderas* como *As naus*, a pesar de su lejanía temporal (que al hablar de literatura podría no ser tanta, como hemos argumentado) son novelas que tratan con una perspectiva marcadamente decadentista sistemas culturales imperiales y poscoloniales. Temática y estilísticamente. En ambas se problematiza la «nación», a partir de un diagnóstico decadentista. Además, ambas novelas tendrán un alcance ibérico, tal como explicaremos.

II.7. Burgueses antiburguesismos: acciones directas e indirectas

Consideremos las palabras de Juan Ramón Jiménez, uno de los protagonistas destacados de esta época, cuyas reflexiones podemos leer en «Modernismo en América y España (apuntes de una conferencia)» (en MAINER: *Modernismo y 98*). Juan Ramón explica el origen del término modernismo, que nos servirá a nosotros para usarlo en el sentido de Mainer y de Balakian (JUAN RAMÓN JIMÉNEZ 1979: 62):

El modernismo, el movimiento modernista, empezó en Alemania a mediados del siglo XIX y se acentuó mucho a fines del siglo XIX. Fue muy importante entre los teólogos que empezaron ese movimiento. La idea era unir los dogmas católicos con los descubrimientos científicos modernos; y el papa Pío X publicó, divulgó una encíclica excomulgando a todo ese grupo [...] la encíclica *Pascendi gregis* del papa Pío X contra el modernismo en general, no solamente contra el teológico, sino el literario; contra todo el modernismo.

La traducción de esta encíclica es *Apacentando al rebaño del Señor* y, a pesar de lo que da a entender la cita de Juan Ramón Jiménez no daba nombre a la época, o a la corriente de pensamientos, sino que reaccionaba ante la multiplicidad de heterodoxias aparecidas, sobre todo, a partir de la progresiva pérdida de poder efectivo de la iglesia católica frente a la circulación de ideas escépticas (desde el siglo XVIII). En la misma *Enciclopedia Católica* (de 1907-1912) se explica con detalle la etimología de «Modernismo», que atribuye a Rousseau (1769). La *Pascendi dominici gregis* se dirigía, principalmente, a la «teología modernista»; no refiere específicamente las artes o la literatura. Empero, considera todas aquellas ideas a las cuales atribuye la causalidad, de una u otra forma, del debilitamiento del sistema dogmático católico. La defensa del dogma (católico), como elemento axial de todo el cuerpo doctrinario de la Iglesia, con toda una argumentación teológica que no rehuía aspectos problemáticos de la polémica, concluye con un anatema contra todo «modernismo» (extraído de la página oficial del Vaticano):

es deber de los obispos cuidar que los escritos de los modernistas o que saben a modernismo o lo promueven, si han sido publicados, no sean leídos; y, si no lo hubieren sido, no se publiquen. No se permita tampoco a los adolescentes de los seminarios, ni a los alumnos de las universidades, cualesquier libros, periódicos y revistas de este género, pues no les harían menos daño que los contrarios a las buenas costumbres; antes bien, les dañarían más por cuanto atacan los principios mismos de la vida cristiana.

La relación entre canon y dogma (con el cual se conserva cualquier tipo de canon) es, así, meridiana, tal como su reverso, la herejía (que no deja de ser correlativa a la actitud de rebeldía). En otros términos, fue una época de conflictos entre sistemas fijos (ortodoxia/dogma) y sistemas abiertos/ideas flexibles (escepticismo).

Vemos, así, como el término *modernismo* está necesariamente conectado a este otro de *herejía* (que implica excomunión, como se sabe). La herejía es la heterodoxia, la opinión diferente respecto a un sistema conceptual canonizado, institucionalizado, fosilizado. Así, consideramos que es característico de los Simbolismos-modernismos una triple herejía-rebelión:

Primero, los cánones religiosos, que han condicionado en buena medida los códigos morales. Ante estos, se desarrollan durante el siglo que estamos enfocando rebeldías de tipo filosófico, científico, teológico y moral, que suponen ontologías no oficiales, no canónicas.

En segundo lugar, los cánones político-económicos, polarizados en aquellos años entre el conservadurismo afecto a las estructuras sociales del Antiguo Régimen y los liberalismos constitucionalistas, fueran estos republicanos o monárquicos. Paralelamente a estos sistemas ideológicos oficiales, se alzan otro tipo de herejía o rebeldía: antiburguesismos (burgueses, sobre todo) de diverso tono y contenido y sobre todo un mito moderno *par excellence*; el de la revolución.

En tercer y último lugar, los cánones estéticos, artísticos. Son estos, como hemos ido viendo, los que se relacionan directamente con la representación grotesca, al legislar o normativizar las prácticas artísticas y particularmente los límites de estas. Época de renovaciones o innovaciones estéticas extremas, el siglo de los simbolismos-modernismos fue, es innegable, el de la disolución o secundarización de los paradigmas de representación teorizados por las poéticas clásicas de la ortomímesis. Esto, aparte de la progresiva autonomización del arte respecto a funciones *extraartísticas* (con todo lo problemático que resulta, a nuestro juicio, esta distinción).

A cada esfera del sistema canónico de cada época le corresponde un tipo de herejía o rebeldía.

Desde la filosofía, como hemos visto con anterioridad, Emmanuel Kant había culminado el subjetivismo racionalista inaugurado por el *cogito* cartesiano. Con ello, se relativizaba (muy fundamentadamente) todo conocimiento, y con esta relatividad general de las posibilidades del conocimiento se cargaba de autoridad la relativización del ser. Así, varias ontologías podían legitimarse al margen de la ontología canónica u oficial. Simultáneamente, aumenta la difusión de ideas al margen de sanciones o filtros oficiales, en parte por el relajamiento de la Santa Inquisición (iniciado en el siglo XVIII), junto con la proliferación de encuentros libres para el intercambio de ideas y experiencias, en tertulias, clubs (en España, las Sociedades de Amigos son un ejemplo interesantísimo). Esta mayor difusión se debe en no menor medida a la prensa y a la circulación de textos impresos (folletos, periódicos, libros). Se defiende la libertad de cátedra, en consonancia con nuevas teorías educativas, como el krausismo (que tanto influiría en la Península Ibérica, y específicamente en las generaciones de 70 y del 98). No es ajena a nuevas propuestas pedagógicas la teoría roussoniana del «buen salvaje», que sirve también como argumento para rechazar los cánones sociales. Existe, paralelamente, una línea de pensamiento que podríamos denominar del «mal salvaje», de la que el marqués de Sade sería un ejemplo señalado y quizá extravagante, pero cuya inclusión de la especie humana en el sistema natural en general, entre las demás especies, lo convierte en precursor de las teorías evolucionistas de la segunda mitad del XIX.

Junto a los materialismos y empirismos post-XVIII, están los neoplatonismos heterodoxos, que fueron importantísimos para la reformulación estética de los simbolismos-modernismos: herejías dobles; ante el materialismo (positivismo) y ante el dogma católico, rígido e institucionalizado. Cristianismos heterodoxos, espiritualismos y esoterismos alternativos (como la teosofía, tan importante para Rubén Darío, maestro elegido por Valle), que llegarían hasta las vanguardias: es ese el sentido del *menino Jesus* de Alberto Caeiro, o la conexión ocultista de Pessoa con Aleister Crowley. Las doctrinas esteticistas del arte por el arte son, en cierto sentido, una espiritualidad o religiosidad alternativa, no institucionalizada. Finalmente, no hay que olvidar un hecho frecuentemente ignorado, consciente o inconscientemente: los siglos XVIII y, sobre todo, XIX, son, en toda la historia, la época en la que el agnosticismo y el ateísmo *salen del armario*. La separación progresiva de Estado e Iglesia es anterior, pero la clara separación de ambos ámbitos, esto es, el laicismo ideológico, se va extendiendo en el XIX, muy inspirada por el ejemplo de la Revolución Francesa.

Detengámonos, ahora, en las herejías o rebeldías político-económicas, ante las cuales no podemos en ningún caso abstrarnos de los acontecimientos revolucionarios de 1789, que significaron la revolución de la burguesía. Sobre esta relación entre el modernismo y «radicalismos pequeñoburgueses» escribe José-Carlos Mainer (MAINER 1994: 68) que:

no pueden considerarse la difusión y los intereses del movimiento modernista al margen del acelerado y conflictivo proceso de cambios sociales en cuyo marco se produjo. El modernismo es, en fin, comparecencia política de los radicalismos pequeñoburgueses o de ideología milenarista ácrata, significa proliferación de periódicos y modernización del circuito de la letra impresa, supone una nueva reglamentación del mercado artístico en la que no pocos se ven a sí mismos como un proletariado estético en trance de permanente subversión.

El crítico literario confirma la importante interacción o dependencia entre estética y sociedad, aludiendo al origen burgués de los antiburguesismos decimonónicos (lo cual se extiende hasta nuestros días). El revolucionarismo antiburgués cultivado desde el seno de la burguesía (y de parte de la aristocracia) surgen, desde finales del XVIII, figuras que cuestionan todo el modelo de relaciones socioeconómicas (Sade, Kropotkin, Bakunin, Mary y Pierce Shelley, Marx, Engels...) – Oscilando entre el reformismo pragmático y el reformismo radical, esto es, revolucionario. De ahí que el ímpetu de ruptura innovadora, revolucionaria, se arraigara en las prácticas artísticas. Marx, Proudhon o Bakunin son ideólogos fundamentales para entender bien los simbolismos-modernismos y la relación de estos con la acción política (directa o, al menos, radical, antisistema). Todo esto, en el marco general de un estatismo descendiente del republicanismo francés, que en cierto sentido sustituyó la institución de la Monarquía absoluta por la de la Nación absoluta, y diferentes concepciones de constitucionalismo, de republicanismo y de monarquía, con combinaciones tan diversas como las que se enfrentaron durante todo el siglo XIX en el orbe occidental. Piénsese en la análoga o paralela historia de los reinos ibéricos a lo largo de ese siglo y del previo: del reformismo monárquico de las casas de Borbón y de Bragança hasta – mediada la invasión napoleónica de 1808-1814 y la posterior gobernanza británica de Portugal – la larga serie de guerras entre liberales y reaccionarios a uno y a otro lado de la *raya*. No era ajeno a estos conflictos el establecimiento, más acelerado que gradual, y ciertamente PROBLEMÁTICO, de la urbanización e industrialización en sociedades de muy desigual distribución de las ganancias de la producción y del comercio, ya a escala global. El arte simbolista-modernista no puede

desvincularse de ese dinero generado por el capital y por su concentración en grupos restrictos de población. José-Carlos Mainer (MAINER 1994: 69) llama la atención hacia «lo que este movimiento tuvo de típicamente urbano y de vinculación a clientelas burguesas enriquecidas por el comercio o la industria.» Tan solo lo señalamos como una posible contradicción latente en las artes de ruptura o revolucionarias, de las cuales un extremo muy clarificador puede ser el futurismo fascista, que surgiría como extremo de anticonvencionalismo modernista-simbolista y que serviría de utillaje estético para el totalitarismo pequeñoburgués y conservador por antonomasia.

Resultará interesante desglosar algunos fragmentos de una figura a la cual ya hemos aludido en varias ocasiones, fuente de inspiración de primer orden para lo que estamos denominando simbolismos-modernismos: Richard Wagner (1813 – 1883). Conocido sobre todo por su obra operística, fue además un influyente ensayista e intervino políticamente extremando el sistema ideológico de la Revolución Francesa: *liberté, égalité, fraternité*. Se nos presenta como destacadísimo ejemplo de la combinación de las tres herejías-rebeldías, y con ello nos aclarará la índole compósita de creadores clave del período: Antero de Quental, Valle-Inclán o el maestro elegido por éste (Rubén Darío). En todos estos artistas se combinó, en modos diversos, las ideas de revolución (libertad, igualdad, fraternidad), de superioridad y autonomía del arte y un cristianismo heterodoxo que intentaron harmonizar con la adoración hacia cánones estéticos e individuales helenísticos. Por cierto, la autoridad de Wagner, tan reconocida por Charles Baudelaire, llegó por lo menos hasta las vanguardias (piénsese en la elección de Tristán e Isolda para la primera película expresamente surrealista, *Un perro andaluz*, de 1929). Como escribe Carlos da Fonseca en su introducción a *A Arte e a Revolução* [*Die Kunst und die Revolution*] (FONSECA 2000: 30): «os dois ensaios *A Arte e a Revolução* e *A Obra de Arte do Futuro* antecederam, em muitos aspectos, as duas correntes estéticas contestatárias mais importantes do nosso século (Expressionismo e Dadaísmo)». Wagner, quien a finales de los años cuarenta del XIX había participado en acciones subversivas revolucionarias, combinando a Proudhon y a Bakunin, y que aún estaba lejos de ser el Wagner marcado por el pangermanismo antisemita de sus últimas décadas, fue un defensor, convencido y practicante, de la acción directa cívica y de algo que podríamos denominar anarcoaristocratismo estético-político.

En 1849 escribe *Die Kunst und die Revolution*, entre el período medio y el último y gran período de su obra operística, cuando pasa a expresar sus críticas a la sociedad mediante una gran construcción de recreación mitológica, refinando el empleo romántico de escenarios y ambientes medievales o shakespereanos para dicho fin.

En este texto de intervención, el compositor defiende una complementaridad entre revolución estética y revolución social. En traducción al portugués de José M. Justo, leemos cómo Wagner combina ideales aristocráticos con anhelos revolucionarios igualitarios (es lo que hemos llamado anarcoaristocratismo). Según el autor (WAGNER 2000: 82, 83):

Só a grande Revolução da humanidade, cujo longínquo início reduziu a ruínas a tragédia grega, nos pode vir a dar uma tal obra de arte [*el drama, la tragedia: la obra de arte perfecta*]. Porque só a revolução pode fazer nascer dos seus mais profundos fundamentos, com renovada beleza, mais sentido social e mais nobreza, aquilo que tiver conseguido arrancar ao espírito conservador de períodos anteriores, detentores de uma cultura mais bela mas também mais limitada.

En la secuencia del *Préface* de Victor Hugo, el compositor sitúa el drama en la cúspide de la valoración jerárquica de las artes. La tradición clásica representa la belleza, pero el futuro, según Wagner, pertenece a una revolución transnacional, universal, hacia *la humanidad libre*. Según el compositor (WAGNER 2000: 82, 83):

é precisamente a Revolução e não a Restauração que nos pode devolver essa suprema obra de arte. A tarefa que se nos apresenta é infinitamente maior que aquela que em tempos foi levada a cabo. Se a obra de arte grega sintetizava o espírito de uma nação bela, a obra de arte do futuro tem que abarcar em si o espírito da humanidade livre, para lá de todos os limites respeitantes às nacionalidades. Nela, o cunho nacional não pode ser mais que um adorno, um estímulo oriundo da diversidade espiritual, mas nunca um obstáculo espartilhante

Con tono hiperbólico, diríamos que sobreexcitado y nada escéptico, entusiástico y utopista, Wagner critica el nacionalismo limitador y defiende un arte (el arte del futuro) supranacional, en la cual sea precisamente lo nacional el elemento accesorio, secundario. Lo hace, como vemos, sin dejar de desplegar el *pathos* metafísico (identitario) de su época, que es aún la nuestra. Pero hay que destacar que es el elemento igualitario, fraterno-cristiano, el que prevalece. Según el autor (WAGNER 2000: 85):

temos que ser capazes de amar todos os homens para podermos amarmo-nos a nós mesmos, para conseguirmos voltar a experimentar alegria em nós próprios. Queremos libertar-nos do jugo escravizante e desonroso do salariato generalizado e da alma pecuniária que o faz viver, para nos elevarmos ao plano de uma humanidade livremente criadora e dotada de uma alma universal radiante.

Y lo hace desde una perspectiva antiburguesa, expresamente denunciando lo el sistema, según él, de *salariato* que somete a un yugo de esclavitud, asociando el ideal revolucionario de liberación del individuo a otro ideal, que décadas después reformulará su admirador Friedrich Nietzsche, con el concepto de *übermensch*: el de una humanidad libremente creadora. Asimismo, y más adelante, tras su exaltación de un individualismo colectivo (fraterno), con un tono lírico-mesiánico («alma universal radiante»), que creemos que es un aurorismo (o solarismo) protototalitario, este Wagner internacionalista afirma que la revolución acabará por institucionalizarse (cosa que, de hecho, ocurriría en los Estados surgidos de procesos revolucionarios del siglo XX, de uno u otro signo, y que se apoyaron estéticamente en las vanguardias, como México, la URSS o los fascismos italiano, portugués, español, alemán. Como leemos en *Arte e revolução* (WAGNER 2000: 95):

Esta arte voltará então a ser conservadora. Mas em boa verdade, devido à força real que a anima e a faz subsistir e florescer, conservar-se-á por si, sem precisar de mendigar socorro junto de objectivos que lhe sejam exteriores. Será uma arte que não anda no encalço do *dinheiro*.

El compositor vislumbraba la posibilidad de un arte no sometido a las reglas de los mercados, un arte no burgués. Paradójico anhelo, a la luz de los condicionamientos materiales que abocaba a los artistas a la «vinculación a clientelas burguesas enriquecidas por el comercio o la industria» que refería Mainer en la cita previa (1994: 69). Quizá tales esperanzas, o tal fe, como podemos llamar al utopismo igualitario, se base en uno de los fundamentos filosóficos de la Revolución Francesa: la creencia en la teoría rousseauiana del *buen salvaje*, que está en concordancia con nuevas propuestas educativas y pedagógicas como el krausismo que le fue contemporáneo y que tanto influyó en algunas propuestas sociales de la *geração de 70* y de la generación del 98. Leemos que (WAGNER 2000: 96):

A educação, podendo assentar assim na aprendizagem da força individual e no cultivo da beleza do corpo, estimulada pelo amor sincero à criança e pela alegria de fazer crescer nela essa beleza, será então puramente artística e cada indivíduo chegará a ser, à sua maneira, um verdadeiro artista

El compositor formula una suerte de profecía que a la luz de lo visto, de lo vivido y de lo muerto y lo matado en las décadas y el siglo posterior a sus palabras, se leerá, o podrá leerse, hoy día, de forma algo irónica (WAGNER 2000: 95):

[...] As tragédias serão as festas da humanidade. Nelas, o homem livre, forte e belo, desobrigado de todos os convencionalismos, celebrará as alegrias e as dores da sua entrega total, e poderá então, digno e sublime, cumprir com a morte o grande sacrifício ditado pelo amor.

Las últimas palabras de la cita cabe entenderlas como el sometimiento del individuo al *bien común*, al Estado, lo cual apoya nuestra interpretación del contradictorio anarcoaristocratismo de los simbolismos-modernismos, al menos en la vertiente wagneriana. Asimismo, el amor entendido como dignidad sublime, valores tan caballerescos como vacíos. A la luz de la historia nos remitimos. Pero dejemos esta cuestión y destaquemos, sobre todo, no sólo la dimensión artística del ser humano, sino incluso el sentido artístico de este. Y la fascinante simbiosis entre lo grecorromano y lo judeocristiano, lo patricio y lo plebeyo, en la fusión de varios personajes mitológicos (Cristo y Apolo), como símbolo bifronte de la justicia igualitaria y de la belleza. Es sorprendente la conclusión de este ensayo-libelo (WAGNER 2000: 110):

[...] a actividade social futura só poderá ser de natureza artística, já que essa é a única que corresponde às nobres capacidades que existem em cada homem. Assim, Jesus ter-nos-ia mostrado que os homens são todos iguais e irmãos, e Apolo teria imprimido sobre esta grande irmandade o selo da beleza e da força, libertando-a da descrença nas suas capacidades e despertando-a para a consciência do seu poder divino. Levantemos então, na vida e na arte, o altar do futuro em honra dos dois mestres mais sublimes dos homens: Jesus, que sofreu pela humanidade, e Apolo, que a ergueu ao júbilo da dignidade!

Ejemplo del tono mixtificador de la época, el pathos épico en el que se aúna la doctrina del arte por el arte con ideologías revolucionarias derivadas de algunas ideas desarrolladas durante el período ilustrado y que se plasmaron en el lema «liberté, égalité, fraternité, a través de una interpretación no institucional de la figura-personaje de Jesús. Wagner actualizaba, así,

el permanente intento de síntesis entre paganismo y cristianismo, como también veremos, por ejemplo, en el significativo *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans. Algo que, además, tendrá su continuidad en el período de las vanguardias, como en la propuesta de un «paganismo crístico» que formularía una figura de la talla de Pessoa en algunos de sus escritos no publicados. Culto sincrético, libertario, de lo clásico (pagano) con la tradición judeocristiana (decanonizada). Reconfiguración de las representaciones de Jesucristo que resultó del reto permanente al dogmatismo religioso, político y artístico.

Cabe destacar, por otro lado, la unión conceptual de fuerza y belleza, que merece consideración a la luz de la anteriormente expuesta estética de lo sublime. Esto, retrocediendo en el tiempo; si en lugar de retroceder avanzamos, podemos pensar, por ejemplo, en el (wagneriano) Nietzsche y en el (nietzscheano) futurismo.

De otra parte, en dirección opuesta al utilitarismo de su tiempo, el autor de la tetralogía del anillo defiende la condición esencialmente artística de la persona. De hecho, la condición humana es, en el modelo wagneriano del individuo y de la colectividad, una consición artística, creativa y creadora, demiúrgica (tal como en la concepción valleinclaniana del creador de esperpentos).

Finalmente, es fácil distinguir la acelerada desacralización del espacio sagrado institucional (o instituido). Ello, como resultado de una divinización de lo humano que podemos observar en autores como Wagner, precisamente, y cuyos antecedentes, como hemos ido viendo, son varios y nos conducen, precisamente, al siglo *de las luces*.

Por cierto, la proliferación de re combinaciones y alteraciones del canon religioso, de la religiosidad oficial, permitió que intereses por aspectos del ocultismo fluyera en medio del culto del arte por el arte y del rechazo de las convenciones de los regímenes burgueses. Rubén Darío, por ejemplo, escribiría (1993: 71): «yo comprendo el secreto de la bestia».

Dos décadas después, el oscilante iberista Antero de Quental cerraría su *Causas da decadencia dos povos peninsulares* con las siguientes palabras: «O cristianismo foi a revolução do mundo antigo: a revolução não é mais do que o cristianismo do mundo moderno» (ANTERO 1946: 176)

Concepto clave, el de la revolución, revolución como antiburguesismo. Una novedad de época respecto a otras épocas previas. Idea estructural que se extiende desde lo político y

lo religioso y moral hasta el ámbito de la representación artística, y que será un elemento clave en la obra de Valle, por ejemplo. En fecha como 1905, Rubén Darío siente la necesidad de justificar la integración de una dimensión política en su arte. En *Cantos de vida y esperanza* escribe (DARÍO 1993: 90):

Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter.

No son iguales todos los igualitarismos. La herejía política antiburguesa, en el caso de Valle-Inclán, sería una suerte de anarcoaristocratismo, dentro de lo difícil que acaba por resultar establecer una coherencia ideológica en armonía con clasificaciones convencionales. No es casual que nuestro escritor pasara del carlismo a una activa afinidad con movimientos revolucionarios de signo proletario o antiburgués, como el mexicano, el bolchevique o el primer fascismo mussoliniano, anterior a la II Guerra Mundial (según Alberca, 2015, la orientación política de Valle-Inclán podría incluirse en la extrema derecha; no estamos seguros de ello, pero es cierto que el escritor expresó su apoyo al fascismo del Duce en varias ocasiones). No debe extrañarnos que en este bullente clima de creatividad e incesante búsqueda de lo original, de cualquier tipo de seña de identidad diferenciadora (individual y colectiva) se incurriera – muy frecuentemente – en lo que desde la recionalidad hemos denominado aquí como fantasiosos delirios identitarios. Un ejemplo más que señalado de esta modalidad de la ficcionalización de lo real lo encontramos en Rubén Darío, quien formuló, en su «Salutación del optimista», una suerte de panhispanismo que hay que situar en contigüidad a otros sistemas ideológicos panculturales y panlingüísticos (DARÍO 1993: 98):

La latina estirpe verá la gran alba futura / y en un trueno de música gloriosa, millones de labios / saludarán la espléndida luz que vendrá del Oriente, / Oriente augusto, en donde todo lo cambia y renueva / la eternidad de Dios, la actividad infinita. / Y así sea Esperanza la visión permanente en nosotros, / ¡íncultas razas ubérimas, sangre de Hispania fecunda!

Esta hiperbólica y sobreexcitada poetización unificadora de sociedades heterogéneas, múltiples, problemáticas, bajo la (¿racial? ¿racista?) expresión «sangre de Hispania fecunda»,

es análoga (y la precede) a la equivalente noción de hispanidad, que vertebró la legitimación poético-ideológica del nacionalcatolicismo español, o de otras dictaduras sanguinarias del siglo XX. No tiene desperdicio el misticismo mesiánico, apocalíptico, de los últimos versos.

Así, a los antiburguesismos se les unió una poetización generalizada al representar lo real y al pensar el mundo y la sociedad. Tal como hiciera Richard Wagner, exclamaciones incluidas, se cancela el principio escéptico (racional) para sustituirlo por la voluntad de ficción blindada por la fe: delirios identitarios de los ultrarromanticismos modernistas, pánicas ficciones. Pareceríanos interesarse indagar en las causas psicológicas de tal opción, que en Rubén Darío es claramente el resultado de una voluntad razonada, o al menos argumentada. En su texto «¡Toros!», en el que se refiere (¡Oh tempora, oh mores!) a una hipotética «sabiduría de las naciones» (¿qué puede significar esto, a la luz de nuestra razonada crítica a la abusiva y patológica configuración de las identidades nacionales?: nada – no significa nada), Rubén Darío comentaba la creación romántica de una España ficcionalizada, consciente de las operaciones retóricas mediante las cuales autores como Gautier o Victor Hugo habían redactado la invención de una cierta «España» (DARÍO 1993: 240-241):

Fácil es imaginarse el entusiasmo de Gautier por esta España que aparecía en el período romántico como una península de cuento; la España de los *châteaux*, la España de Hernani y otra España más fantástica si gustáis, y la cual, aun cuando no existiese, era preciso inventar».

Nos preguntamos: ¿pero por qué «era preciso inventar» a España, a cualquier nación? ¿Por qué esta voluntad, si no de poder, sí de ficción?

Como ya vimos previamente, con relación al concepto-sentimiento de decadencia, también en el poeta filosófico portugués se da un cruce de regeneracionismo político, socialismo utópico, republicanismo radical y, por otro lado pero nada desconectado, la poesía filosófica y la filosofía lírica. La creencia de que la expresión poética puede, en última instancia, comunicar verdades, algo que Nietzsche compartía...

De este ambiente de miscigenación filosófica, política y estética participó, de manera destacada, el autor de *Tirano Banderas*. A la herejía o rebelión frente el dogma político-social del orden burgués, le correspondió la rebelión hereje de la representación artística, que veremos en la siguiente sección.

II.8. Herejías heteromiméticas. Renovaciones estéticas. *L'art pour l'art*.

A pesar de la complementaridad entre arte e ideología política-religiosa, no deja de existir una tensión entre el Arte por el Arte y la acción política... desfavorable a tal interacción, que se plasmó en una poética que propugnaba la autonomía y separación absoluta de arte y política y a la cual no es ajena la noción de decadencia, que ya hemos tratado

En el 1er. número de *Le Décadent littéraire et artistique* (abril de 1886), Anatole Baju y Luc Vajarnet¹⁹ afirmaban, o mejor, exclamaban (siempre esta sobreexcitación tan propia de la época): «¡Lectores! –: “Nos abstendremos de la política como de una cosa perfectamente infecta y abyectamente despreciable”» (BAJU, VARNET 2007: 244).

La relación directa entre lo que llamamos aquí tres herejías modernistas se pone de manifiesto en las palabras de Claudio Iglesias. Según el editor de la *Antología del Decadentismo*, AA.VV. (2007, 2009: 15):

se reinterpreta la tradición filosófica según la cual lo simbólico oculta y revela a la vez su significado: el símbolo suscita incompreensión y rechazo por parte de los burgueses y, también, hace tremolar al lector exquisito que lo escribe con pasión y lo deshoja. Hay una lógica modernista en esta bidimensionalidad, destructiva – del buen sentido, de los lugares comunes, de la comprensión vulgar –, y constructiva – de otra tradición subterránea que vuelve a escribir la historia de la literatura o la lee al revés-.

La «otra tradición subterránea», de la que hay referencia en este texto, que había empezado a moverse silenciosamente, desarrollando su historia «al revés» muestra el punto de *terminus* de una crítica profunda a las convenciones burguesas que no aceptan (inicialmente) la heteromímesis simbolista-modernista. El arte empieza a ser *otra* cosa más allá de lo visible e inmediato (reconectándose, por otra parte, con el barroco más esotérico). Invita al lector a una participación activa en su descodificación y construcción de significado(s).

Como botón de muestra de la extensión temporal del decadentista culto de la belleza, y de su continuidad en el tiempo hasta las vanguardias (lo que implica, a nuestro juicio, hasta nuestra contemporaneidad), podemos referir a Luiz de Montalvor, quien, en una fecha tan *vanguardista* como 1916, en la revista portuguesa *Centauro*, irónicamente publicada por la

¹⁹ Director y redactor en jefe de *Le Décadent*, respectivamente. [N. del T.].

Typographia do Anuario Commercial, afirmaba que (MONTALVOR 1982: 7) «Somos os descendentes do século da Decadência. Vamos esculpindo a nossa arte na nossa indiferença. [...] Só a Beleza nos interessa. O resto passa por nós como nós passamos sobre tudo.» La relación entre el culto de la belleza y el nihilismo, el rechazo del entorno social y el elogio de la indiferencia frente al entorno de la comunidad queda meridianamente clara en estas palabras de Montalvor, quien continúa la línea de poetas como Rubén Darío y los anteriores Verlaine o Mallarmé, cuando postulaban la superioridad humana del poeta (MONTALVOR 1982: 8): «A decadência é para nós o símbolo com que vestimos o estado de alma coletivo de *exilados da Beleza*! Ser-se decadente é ser-se doente espiritualmente, é ser-se superior! A arte é a doença imortal dos pálidos de Deus e da Beleza...” Dios – o lo divino – una vez más relacionado con lo bello (Platón). Aunque se trate de una relación sacrílega, incluso blasfema: en todo caso, siempre herética. Una religión de la belleza que reformula y rehabilita el concepto de decadencia y que, además, desde el rechazo de lo colectivo (moral, política, estéticamente), se conecta con la rebeldía sadiana, que se prolongará en las vanguardias (en Valle, no cabe ninguna duda) y en sus extensiones postmodernas (en la que algunos críticos sitúan *As naus*, de Lobo Antunes). Se prolongará de muchas maneras, revolucionarias individualistas y populófilas, caóticas, inmorales, libertarias o totalitarias. Esteticismos antisociales que, sin embargo, harán del ideal político (la utopía) su conexión con esa sociedad que, desde la estética, se rechazaba. «Pois, senhores, proclamemos que a arte tem uma moral à parte: – ser Beleza e apenas Beleza! A moral colectiva é a mordaga da moral individual.” (*Centauro*, p.11). Conexión con Sade y con el anarquismo (aunque más con este que con aquél).

Hay que comentar que el centauro es una figura mitológica valorada de diferentes maneras a lo largo de la historia de las artes, aunque especialmente apreciada por los simbolismos-modernismos. Figura híbrida de la que, por cierto, y por lo que es el asunto principal de nuestra tesis, participa de forma destacada el modo de representación grotesco.

¿Pero cómo se refleja la decadencia en el ámbito de la representación? Este extremo que expresaba como hemos visto Luiz de Montalvor, en la secuencia directa de Moréas o Huysmans, nos retrotrae, necesariamente, a Gautier. Retrocedamos, pues, a los años «románticos», a la década de 1830, durante la cual surgían los primeros signos que anunciaban la doctrina de «l’art pour l’art», con Théophile Gautier como pionero. En el reciente

ensayo de Nuccio Ordine, *A utilidade do inútil. Manifesto*, se trata de manera muy interesante – y reivindicativa – la cuestión de la inutilidad. Escribe Ordine que (ORDINE 2016: 64):

Em 1834, aos vinte e três anos de idade, o autor de *Mademoiselle de Maupin* antecede o seu romance de um longo prefácio, que se tornará não só o manifesto da chamada «Arte pela Arte», mas, de um modo mais genérico, a eloquente reacção de uma geração em revolta contra aqueles «que têm a pretensão de ser economistas e que querem reconstruir a sociedade de cima abaixo»:

Y cita directamente al romántico «francés» (ORDINE 2016: 64):

Não, imbecis, não, cretinos e papudos, que outra coisa não sois, um livro não faz sopa de gelatina; um romance não é um par de botas sem costuras; um soneto não é um repuxo de jacto contínuo; um drama não é uma linha férrea. Tudo coisas magnificamente civilizadoras e que fazem com que a humanidade caminhe pela via do progresso.

Desde aquí, destacamos la ironía, cuya agresividad se trueca en sarcasmo. Sarcasmo que es siempre, como hemos dicho, agresión, ofensa. Remata Gautier, con un tono negativo respecto a lo humano que representa una de las posibilidades del nihilismo (ORDINE 2016: 64): «Só é verdadeiramente belo aquilo que não pode servir para nada; tudo o que é útil é feio, porque é a expressão de uma determinada necessidade, e as necessidades do homem são ignóbeis e repugnantes, tal como a sua pobre e enferma natureza.» En la línea de la misantropía judeocristiana (objetivamente, la representación de lo humano es negativa tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, en la Torá como en el Corán) y del nihilismo moderno (amplificación, en buena medida, de las actitudes antisociales del personaje literario conocido como Jesús, el *ungido*), y en una especie de silogismo escatológico, Gautier dirige a los defensores del utilitarismo la siguiente frase lapidaria, que condensa en supositorial sentencia su rechazo vehemente de la subordinación de la praxis artística a aquella sociedad de imberbes, pero lanzadísimas, primeras revoluciones industriales: «O lugar mais útil de uma casa é a retrete.»

La confluencia de la noción de decadencia política (y su correspondiente rechazo) con el posterior interés (y exaltación) del «estilo de decadencia», en más palabras de Gautier que leeremos a continuación, informan o aclaran sobre algunas aparentes contradicciones de los simbolismos-modernismos. Pero que nos conectan directamente con un saber de tipo panorámico y multidisciplinar, un tipo de cultura que las historias de la cultura tienden a

atribuir, algo engañosamente, al siglo XVIII, a las *Luces*: un saber enciclopédico. De ahí cierto hastío museológico y el solapamiento contemplativo de capas superpuestas (e interpuestas) de zonas culturales e históricas diversas, a modo de un lector que salta de unas a otras páginas de una enciclopedia o una historia del arte, probablemente hastiado de lo cotidiano. La cultura, ensimismada en sus incontables imágenes y fragmentos de imágenes, reproducciones (mejores y peores) que reducen los originales a retazos de las unidades clásicas (la unidad original de la catedral, la unidad del mural original, la unidad de la escultura original...), de una integralidad perdida en su reproducción. Fragmentación (re)producida, y por tanto alterada en la percepción de su esencia original unitaria y, por tanto, transmutada en su misma naturaleza.

Pero centrémonos en la relación, según Gautier, entre la decadencia política (concepto sociocultural, colectivo: Antero) y el arte de la decadencia (artístico, individual, pues se centra en la recepción de arte, en su disfrute individual). Escribe Claudio Iglesias en el Prólogo de la *Antología del Decadentismo*, AA.VV. (2007, 2009: 23):

Estilo de decadencia, dice Théophile Gautier en su estudio sobre Baudelaire (1868), es “ese punto de madurez extrema que las civilizaciones envejecidas determinan a sus soles oblicuos: estilo ingenioso, complicado, erudito, lleno de matices y de búsquedas, atravesando siempre los límites de la lengua, tomando términos de todos los vocabularios técnicos, colores de todas las paletas, notas de todos los teclados, esforzándose por dar el pensamiento en lo que tiene de inefable, y la forma en sus contornos más vagos y escapadizos, transcribiendo las confidencias sutiles de la neurosis, las confesiones depravadas de una pasión marchita, las alucinaciones bizarras de la idea fija que se hunde en la locura”.

Decadencia como signo verbal de búsqueda, de desafío de convenciones sociales, morales, estéticas, traspasando límites – no solamente los límites de la lengua –, hasta llegar al punto de probar las prácticas más marginales y marginalizadas, ‘alucinaciones’ y la propia ‘locura’. Una búsqueda del arte como fenómeno total (‘paletas’ y ‘teclados’ son, aquí, palabras repletas de significado) en el que no hay prohibiciones si el objetivo (exclusivamente) artístico puede ser alcanzado.

Cuando Théophile Gautier habla de «civilizaciones envejecidas», practica, produce, participa en la práctica de esa ficcionalización delirante, en este caso colectivizadora, tan característica del siglo XIX (y del XX y hasta nuestros días, *and on and on*), como de hecho hemos ido señalando: la naturalización de la metáfora orgánica, presumiendo, a través de

dicho proceso de desplazamiento semántico, que una civilización es un individuo. Y de aquí, a la tematización de la enfermedad y a la preferencia por los estados malsanos, no *fuertes*, no *útiles* desde el sistema de verdades oficiales del sistema institucional, canónico: neurosis, alucinaciones monomaniacas, deseos (amores) depravados (el tabú de los erotismos – digamos – no reproductivos, o extramorales) y mórbidos. Un desarrollo de lo que había representado la huida romántica hacia pasados egregios (lo no contemporáneo: la Edad Media, el renacimiento) y heterodoxamente fascinada por la ruina (arquitectónica y personal). *Apocalípticos*, más que *integrados*, en palabras del *clásico posmoderno* Eco. Una burguesía fascinada, también, por lo aristocrático y que podía, gracias a los desarrollos técnicos y comerciales, recrearse en libros, imágenes, reproducciones o en la práctica (no *útil*, no práctica, no moral; esto es: *lujosa*) del coleccionismo; el *otium*. Paradoja que sería una de las aparentes ventajas evolutivas del capitalismo: trabajar para disfrutar, *evasión* como necesidad de la cadena productiva. De ahí la íntima conexión entre el antiburguesismo burgués, el nihilismo y la doctrina esteticista del arte por el arte. Y quizá, y aún más paradójicamente si cabe, entre evasión y acción revolucionaria.

La evasión desde el arte implica, como sabemos, un rechazo, individual o colectivo, de la contemporaneidad respectiva, en algún aspecto de esta o globalmente. Si ideas como las articuladas por Richter o Baudelaire expresaban una concepción poética relativista, anulando incluso la vinculación de las poéticas a la tradicional *utilitas* clásica, se permitía además que a través de posturas de repliegue del arte hacia sí mismo, este ejerciera una acción social y política indirecta (al crear zonas de expresión artística y de pensamiento al margen de la ley, esto es, de los cánones de la representación artística, pero también de los cánones de la representación y la organización social).

Por otra parte, la consolidación ilustrada de la figura del intelectual (artista o pensador participante en el gran escenario de lo social) desembocará en el ideal byroniano-nietzscheano del *hombre de acción*, en una combinación de aristocratismo con igualitarismos, que se enlaza con la figura heroica, caballeresca y mesiánica del *revolucionario*). Paradójicamente, podríamos vincular el inconformismo a mecanismos psicológicos de evasión, y de ahí el culto de las acciones directas (anarquista, primero, bolchevique y fascista, después).

Las vanguardias históricas se caracterizarán, precisamente, por la prédica de la *acción*: expresionismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo son ejemplos manifiestos (no jugamos con la palabra).

En síntesis, hemos propuesto aquí que durante el siglo XIX se consolida la presencia de la representación heteromimética, de la cual lo grotesco es un modo destacado, y que ese asentamiento fue el resultado de la superposición o interacción entre tres tipos de rebeldías o herejías:

- 1) Herejías frente al canon religioso-moral (filosofía, ciencia, ontología, religión);
- 2) Herejías político-económicas (antiburguesismo de origen burgués y proletario: revolucionarismo);
- 3) Herejías heteromiméticas (expansión de los límites de la representación artística).

Por lo tanto, aquello que conocemos como simbolismos-modernismos son, en realidad, la continuidad y profundización en el movimiento heteromimético del período llamado romántico, en lo que este implicó de deconstrucción de la norma oficial, de experimentación heteromimética.

Como conclusión de este segundo capítulo, instimos en la amplitud de la etiqueta modernismo (y por tanto, también de simbolismo), según el ya citado maestro Juan Ramón, quien hizo todo el recorrido que llevó de los simbolismos a las vanguardias, tal como Valle-Inclán (aunque aquél fuera más joven que este). Dijo Juan Ramón Jiménez que (JRI 1979: 64) «El modernismo es un movimiento envolvente. Las escuelas son parnasianismo, simbolismo, dadaísmo, cubismo, impresionismo, etc. Todo cae dentro del modernismo porque todo es expresión en busca de algo nuevo hacia el futuro».

El futuro: otra de las ideas o mitos de la modernidad. No es casual que una obra principal del ya aquí enfocado Richard Wagner se titulara *Das Kunstwerk der Zukunft* (*La obra de arte del futuro*, publicado en 1850). Creemos que hay que conectar el nihilismo al tema del futuro, pues negando el presente aquellos artistas sugerían o abrían posibilidades diversas para el futuro, innovadoras y de muy variado signo. En el sentido que le daba el compañero

de Wagner en las barricadas de Dresden de 1848, Bakunin, a *nihilismo* en 1842, según refiere el *Dicionário de Filosofia de Cambridge* (2006). Para el anarquista, «o tema niilista básico: “a negação do que existe... em benefício do futuro que ainda não existe”».

Por todas estas razones, es indiscutible la permanencia, la continuidad de los simbolismos-modernismos, hasta hoy día. Incluyendo la perenne noción de *decadencia nacional* (política, económica, moral, cultural), que será tan importante en los esperpentos de Valle-Inclán y en el Lobo Antunes de *As naus*. Gibson nos confirma que el simbolismo (o los simbolismos) tendría raíces diversas desde el punto de vista de las corrientes artísticas, científicas, de pensamiento, etc., y que sigue existiendo incluso en el cine. Según Gibson (GIBSON 2006: 24 –27):

El simbolismo intenta representar otra cosa que lo real inmediato y visible. Es romántico hasta cierto punto, alegórico a ratos, onírico o fantástico cuando le place; y a veces se aproxima a esa instancia profunda que Freud había descrito al teorizar sobre el inconsciente. Como predecesores en la pintura se puede citar a Füssli, Goya o William Blake. Pero las raíces del simbolismo hay que buscarlas igualmente en la tierra abonada del Romanticismo—en el de Novalis, de E.T.A. Hoffman, de Jean Paul, se entiende [...] el Simbolismo no ha dejado de existir. Perdura aún hoy en día, especialmente en textos literarios, incluso en la obra de un Samuel Beckett, por moderna que se nos antoje. También perdura, de forma espectacular, en el cine, sobre todo en la forma simbólica o barroca de un Fellini o un Pasolini.

O, como leemos en otro lugar, según otro estudioso de los simbolismos (y aunque su enfoque siga la etiqueta nacional del *simbolismo francés*), que (CHADWICK 1975: 88):

Na realidade, é mesmo possível que os efeitos do Simbolismo não tenham ainda deixado de repercutir-se e que o mundo estranhamente real e, contudo, irreal, de tantas obras literárias escritas hoje em dia, a maneira como tentam criar um estado emocional, mais do que comunicar uma mensagem intelectual, e as formas não convencionais que tantas vezes assumem, venham a ser encarados futuramente como devendo muito à poesia simbolista da França dos fins do século XIX.

Finalmente estaría la cuestión clave y tan interesante de cómo, con la progresiva integración de la heteromímesis en las instancias oficiales, y por lo tanto académicas, desde el arte fue extremándose el alejamiento de la praxis mimética, llevando, como hemos dicho, a la mancha vanguardista, al lienzo en blanco. Sin embargo, fuga vana ha sido, siempre, cualquier antiburguesismo burgués: el capitalismo del espectáculo, parlamentario o no, absorbe y asimila cualquier modo de representación (los totalitarismos, directamente,

prohíben algunos). Hoy en día, como sabemos, Van Gogh, Dalí, Miró y Tàpies, Pollock y Warhol, decoran paredes de bancos y estaciones de metro. Pero esta será otra reflexión, en la siguiente sección. Lo que nos interesa es resaltar cómo debemos integrar categóricamente las falaciosamente rupturistas vanguardias en un extremo de los simbolismos-modernismos. Según Charles Chadwick (CHADWICK 1975: 17):

O Simbolismo pode [...] ser definido como uma tentativa de penetrar para além da realidade num mundo de ideias, quer as ideias inerentes ao poeta, que englobam as suas emoções, quer as ideias no sentido platónico, que constituem um mundo sobrenatural perfeito ao qual o homem aspira. Para assim ultrapassar a realidade superficial há frequentemente uma fusão de imagens, uma espécie de efeito estereoscópico para obter uma terceira dimensão.

Podemos apreciar en el cubismo, en los expresionismos y demás estilos vanguardistas de representación artística, un extremo de dicha *fusión de imágenes*, una búsqueda permanente de efectos de estereoscopia o, como en el esperpento, una intención de representar el mundo humano de manera caleidoscópica. Como escribió la autoridad en la materia Anna Balakian en *El movimiento simbolista* (BALAKIAN 1969: 235):

Puesto que el simbolismo, como su predecesor el romanticismo, cristaliza en un estilo que sobrevive a su fase doctrinaria, cabe especular hasta qué punto el dadaísmo es un vástago del simbolismo en literatura, así como sus denominadas incursiones de vanguardia en el teatro y el cinematógrafo [...]

Capítulo III. *As Naus*: Caravelas portuguesas nos espelhos do *Callejón del gato*

NOTA: o presente capítulo está redigido em português para cumprir os requisitos exigidos para o doutoramento europeu.

Nos anteriores capítulos desta nossa dissertação, quisemos articular um conjunto de dados e interpretações de diversos fenómenos que afectam o conceito de Cultura *latu sensu*.

Nas páginas prévias, julgamos ter sido provada a relação entre sistemas poéticos e identidades individuais e colectivas, e como as estéticas grotescas têm desconstruído ou relativizado os discursos hegemónicos oficiais, os dogmas (comportamentais, estéticos, económicos...), i.e., as «verdades oficiais» (Bakhtin). O grotesco promove o estranhamento das metáforas fossilizadas na linguagem e nas imagens com que o ser humano aprende e se desenvolve no mundo, os seus limites, possibilidades (e impossibilidades: os totens e os tabus de cada sociedade).

Partindo de Aristóteles, chegámos ao século XIX (que é, em termos estéticos, o início do século XX). Neste terceiro capítulo, vamos defender como a progressiva instalação do grotesco no centro das práticas artísticas ocidentais, ao longo do século XIX, encontra nos modernismos (ou estilos de *avant-garde*, *las vanguardias*) a sua culminação, clímax que no nosso entender não terá sido, ainda, ultrapassado ou substancialmente modificado. Dedicaremos, portanto, algum espaço a demonstrar como a chamada pós-modernidade não representa, insistimos que do nosso ponto de vista, um momento das poéticas ocidentais especialmente diferenciável dos paradigmas modernistas das primeiras décadas do século XX.

Em relação ao propósito (e título) desta dissertação, o relevo das heteromimésis modernistas é evidente: a estética do grotesco esperpéntico, cujos parâmetros fundamentais (estilísticos, temáticos) apreciamos com clareza no romance (pós-moderno, para alguns críticos) *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes, é uma variante do grotesco contemporâneo directamente relacionada com os contextos dos modernismos do Pós-Primeira Guerra Mundial. Em concreto, tem sido relacionado, com muita pertinência, com a fase ou variante do expressionismo alemão conhecido como *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectividade).

Por estas razões, iniciaremos este capítulo, cujo objecto central é o romance de A. Lobo Antunes e os aspectos que nos autorizam a inseri-lo na estética do grotesco esperpéntico, linha do grotesco ocidental produzida dentro do subsistema literário europeu e americano

(colonial e pós-colonial) a que chamamos «literaturas ibéricas e ibero-americanas», com uma apresentação do *grotesco esperpéntico* de Valle-Inclán, derivada do conjunto de argumentos articulados no anterior capítulo desta dissertação.

III.1. O Grotesco Esperpéntico: uma heteromimésis modernista

[...] o espelho do vestíbulo comprado na feira de Almeirim entre choro de leitões e tambores de saltimbancos, que deformava os rostos e torcia os gestos em ondulações embaciadas, devolvendo a cada um a sua face secreta e genuína [...].

António Lobo Antunes, *As Naus* ([1988] 2006: 15)

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...]. España es una deformación grotesca de la civilización europea [...]. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, 1920 – 1927, cena XII

Mas hipótese de sonho, o sono está tão vizinho do pesadelo que engendra monstros – e dito isto estamos a ouvir, lá de longe, Don Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).

Verdade, magnífico visionário. Muitos dos vossos *Caprichos* e *Disparates*, muitas das vossas *Aparições*, Don Francisco, encontram-se hoje aqui, neste retábulo peninsular. Encontram-se também em Buñuel, vosso dilecto discípulo – eu sei; mas é do pesadelo português que estou falando, e esse é exacto, não tem metáfora: transporta o grotesco dentro dele sem precisar de imaginação que o visite.

José Cardoso Pires, em «Lá vai o português», de *E agora, José?* ([1972] 2003:16)

E se essa realidade absurda fosse mais real que a nossa, e esse retrato impossível mais nítido que uma fotografia?

Ricardo Araújo Pereira, «Introdução» a *As Naus* (2006: 8)

III.1.1. O Esperpento: um expressionismo grotesco ibérico?

Intencionalmente concluímos o anterior capítulo acerca da evolução do grotesco quanto à sua posição dentro das poéticas dominantes (o cânone) no momento em que, como foi aliás referido, o passo lógico seria focarmos o período convencionalmente conhecido em português como *modernismo* e, em espanhol, como *vanguardias*.

Como se chegou à narratividade grotesca que caracteriza, em boa medida, o romance contemporâneo em cuja origem encontramos nomes como James Joyce ou Samuel Beckett (e Valle-Inclán), e do qual tem participado de modo assinalável António Lobo Antunes? A escrita caleidoscópica, cubista, fragmentária, transcrónica, é talvez a grande originalidade do esperpento, além do seu carácter metagrotesco, pois inclui reflexões sobre a própria poética que informa a sua ficcionalidade.

Ao longo das leituras e escrita deste nosso trabalho fomos cimentando a inicial intuição de que as chamadas *avant-gardes* são, do ponto de vista da história do cânone, mais uma questão de grau do que de mudança de paradigma. Que é possível interpretar a rebeldia futurista como um momento hiperbólico da atitude romântica expressa por Victor Hugo no seu *Préface à Cromwell*.

No anterior capítulo, propusemos um modelo de sistematização da representação grotesca dentro das poéticas ocidentais que, seguindo a linha aberta por Wolfgang Kayser, segue o paradigma diacrónico, progressivo-evolutivo, adoptado pela maior parte das ciências sociais e humanas. Encerrámos esse capítulo no final do século XIX, nos simbolismos-decadentismos (ou, no caso da literatura em língua espanhola, no *modernismo hispano-americano*).

A razão fundamental para não termos partido, aí, para as poéticas *avant-garde* é o assunto principal da análise que dá o título à nossa tese: o grotesco *esperpéntico*, a partir do qual iremos analisar o romance *As Naus*, de António Lobo Antunes, baseando-nos fundamentalmente numa poética do grotesco enquanto heteromimésis.

Consideramos que é este o momento oportuno para o início da análise, que constitui, na realidade, o miolo da nossa proposta: uma análise e interpretação de *As Naus* (1988) a partir da estética do *esperpento*, criação do simbolista-modernista (e vanguardista) Valle-

Inclán. «Esperpento», palavra do castelhano que significa «algo ou alguém feio, disforme, monstruoso, de mau gosto» [RAE: tradução para português nossa], é, no contexto da história das poéticas ocidentais, um programa de acção estética criado pelo autor do romance *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente* (1920 – 1927), integrável no conjunto das poéticas heteromiméticas que conhecemos como modernismo.

Julgamos, por isso, ser razoável integrarmos ulteriores considerações em relação à heteromimésis vanguardista ou modernista (termos que neste capítulo serão equivalentes) no decorrer da nossa análise de *As Naus*. Tal como faremos aquando das devidas indicações históricas e políticas de que necessitamos para iluminar ou perspectivar um ou outro aspecto do romance de A. Lobo Antunes.

É recomendável, porém, tecer algumas reflexões prévias em relação ao *esperpento*, vocábulo que adaptaremos para português, assim como o adjetivo (*esperpéntico*). Este tipo ou género de grotesco literário, e o seu autor, pese muito a sua posição central e perfeitamente consolidada nos estudos do chamado *hispanismo*, em Portugal é pouco ou nada conhecido (apesar de existir uma valiosa tradução do *Tirano Banderas*, realizada por Carlos da Veiga Ferreira e publicada em 1990).

Por isso, comecemos por ver o que a *História da Literatura Espanhola*, de António Apolinário e Eloísa Álvarez (1994), refere sobre o assunto. Lemos, aí, que «o esperpento, que aparece na sua obra a partir de *Luces de bohemia* (1920), dá continuidade à sátira quevediana e ao jogo de espelhos deformadores e estilizadores também já presente na obra de Quevedo.» (LOURENÇO, ÁLVAREZ 1994: 242). Inserido, portanto, numa tradição ou linha satírica que nós próprios, nos capítulos anteriores, ampliámos e desnacionalizámos ou transnacionalizámos num contexto mais amplo da sátira e do grotesco no sistema poético ocidental. A seguir, afirma-se, aludindo às viagens e profundos contactos de Valle-Inclán com o México e a sua cultura, que «uma segunda experiência mexicana permitir-lhe-á criar a figura do ditador Santos Banderas – o famoso Tirano Banderas (1926) –, que inaugurará a galeria literária dos ditadores latino-americanos» (LOURENÇO, ÁLVAREZ 1994: 242). Esta frase, cuja fonte primária é Miguel Ángel Asturias, autor de *El Señor Presidente*, serve como prova da importância tanto da obra como do seu autor. Ao longo de mais duas páginas, os autores desta *História da Literatura Espanhola*, obra de referência académica em Portugal, dão conta da

filiação simbolista-decadentista do grotesco esperpéntico, que também estudamos com a profundidade possível: «A sua fase esperpéntica, por sua vez, traduz-se, entre outros aspectos, num mergulho no quotidiano mais sórdido e num abandono do requinte linguístico rubendarista.» (LOURENÇO, ÁLVAREZ 1994: 243). Finalmente, oferece-se-nos uma síntese da poética do grotesco esperpéntico, por um lado, focando o âmbito temático: «Finalmente, com o esperpento, vem a visão impiedosa e retorcida da realidade, o ataque feroz à sociedade espanhola sua contemporânea, o distanciamento crítico do autor relativamente às personagens e aos acontecimentos representados (...)» (LOURENÇO, ÁLVAREZ 1994: 243). Por outro lado, destaca-se o carácter inovador (de vanguarda) do grotesco esperpéntico e a sua localização incontornável no cânone contemporâneo das letras castelhanas (LOURENÇO, ÁLVAREZ 1994: 244):

Nas obras deste ciclo romanesco, como já acontecera em *Tirano Banderas*, Valle-Inclán recusa o tratamento linear da acção, optando por quadros fragmentários e descontínuos, que exigem uma maior participação do leitor na construção da história. O recurso à focalização externa é outro elemento que coloca o escritor galego como precursor da modernidade literária em Espanha.

O *esperpento*, ou grotesco *esperpéntico*, é, como já indicámos previamente, um programa (ou poética) criado por Ramón del Valle-Inclán, admirador do *simbolista-modernista* Rubén Darío, durante o período das chamadas vanguardas históricas ou modernismos: entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial (anos 10-30). Contemporâneo das vanguardas internacionais, portanto, tem especiais afinidades com a vertente da tão diversa e prolixa sucessão de movimentos que é conhecida como expressionismo e que, como sabemos, tem a sua origem em artistas que já nas últimas décadas do século XIX antecederam os modernismos do século XX (por exemplo, Felicien Rops, Edvard Munch, ou o impressionista Vincent Van Gogh).

Assim, perguntamo-nos: será realmente possível separar as poéticas *avant-garde* das poéticas simbolistas-decadentistas? Não é fácil, como já aqui afirmámos: na verdade, as vanguardas ou modernismo não são uma ruptura ou corte em relação aos experimentalismos anteriores, mas uma fase posterior, ou em qualquer caso a evolução plausível dos mesmos. Em síntese, é constatável que os movimentos *avant-garde* do século XX são uma extensão do

período simbolista-modernista e, em certo sentido, a sua expressão mais extrema, em grau e conteúdos heteromiméticos. Neste sentido, é nas vanguardas ou modernismo que se verifica a maior fragmentação do cânone ortomimético e a instalação de cânones heterodoxos e que num curto espaço de tempo (duas décadas, aproximadamente) passaria a integrar o cânone académico, museológico, institucional (como foi o caso do cubismo, do surrealismo ou da abstracção).

Por outro lado, é também nas primeiras décadas do século XX que se atinge a maior identificação entre ideologia revolucionária ou anti-sistema burguês e a figura do artista, não apenas enquanto produtor de arte, mas também como fonte de pensamento, de conceitos e de polémica (na sua dimensão intelectual). Lembremos que esta tendência vinha de muito antes, pelo menos do período iluminista e pré-romântico.

Em 1914, abrem-se as portas de um pouco admirável mundo novo; a Primeira Guerra Mundial e as inéditas contribuições do progresso científico e tecnológico para as indústrias da destruição e da exploração vigorosamente colonial e progressivamente industrializada. Um admirável mundo novo em que se contextualizam muitas interacções e reacções artísticas, entre as quais uma reformulação da mimésis, no contexto modernista da primeira década do século XX, e após a progressão dos princípios miméticos clássicos até ao momento cimeiro ou extremo da heteromimésis aristotélico-horaciana: a escola realista-naturalista do século XIX. Ao afirmarmos isto, temos em conta o paradoxo que constitui o facto de o naturalismo transgredir princípios clássicos da heteromimésis, como o decoro.

Do expressionismo, tendência surgida da confusa floresta, confusa e fecunda, dos pós-romantismos com que encerrámos o segundo capítulo da nossa tese, nascem duas propostas simultâneas: do centro-norte do continente europeu, a *Neue Sachlichkeit* (Nova objectividade); do sul, o *Esperpento* de Ramón María del Valle-Inclán.

No contexto da reelaboração da prática da representação artística iniciada em meados do século XIX, as duas tendências vêm oferecer modos pictórico-literários que irão possibilitar uma expressão crítica da sociedade, heteromimética, para uma nova percepção do humano que parte de uma desconstrução niilista do sistema burguês, colonial e pós-colonial. Como lemos no ensaio *El universo del esperpento en Valle-Inclán*: «Valle-Inclán se enmarca

perfectamente en el cuadro de las corrientes europeas en las que lo grotesco se opone al idealismo en la observación de la realidad. Y por ello se deduce que el núcleo del esperpento es lo grotesco; por serlo igualmente del expresionismo.» (FERNÁNDEZ GARCÍA 1993: 35). Ideia explorada em profundidade, aliás, em *Valle-Inclán, novelista del modernismo* (2005), de Darío Villanueva.

O grotesco, nas suas expressões contemporâneas, que surgem no período em foco e se estendem até os nossos dias (incluindo a chamada pós-modernidade) é um modo de expressão artística passível de satisfazer os ideais de objectividade do chamado «realismo», porquanto com a representação grotesca – como propõe José Cardoso Pires no texto citado em epígrafe a este nosso capítulo – se pretende dar conta do real.

Foi, esta, uma questão polémica nas primeiras décadas do século XX, envolvendo eminentes criadores e críticos literários como Lukács, Brecht, Bürger ou Auerbach, destacados nos desenvolvimentos teórico-críticos dos anteriores capítulos desta dissertação.

Insistamos no primeiro destes nomes, contemporâneo de Kayser ou Bakhtin e exemplo da aplicação dogmática dos princípios filosófico-sociológicos da teoria marxista à interpretação do fenómeno literário. Georg Lukács, em *Significación actual del realismo crítico*, assim reflectia sobre as heteromimésis modernistas (LUKÁCS 1963 [1958]: 37-38):

[os escritores decadentes, as vanguardas, têm] como premisa ideológica la negación de toda racionalidad en la existencia y de toda relación entre los hombres. A qué profundidad llega este movimiento, cuán íntimamente ligado está a la visión del mundo en que se basa la creación literaria, nos lo demuestra una interesante frase en la gran novela de Musil: «Si la humanidad soñara colectivamente, de sus sueños surgiría Moosbrugger». Este Moosbrugger es un asesino sádico semi-idiota. Lo que en Musil aparece, en cierto modo, como base ideológica para la creación de semejante carácter, para presentar la huida a la neurosis como protesta contra la abyecta realidad, aparece en muchos otros escritores vanguardistas como la *condition humaine* natural, como un hecho definitivo, inmutable. [...] El alejamiento del mundo, que antes ya hemos señalado, adquiere así su forma extrema (aunque siempre coherente con su tendencia básica) y la realidad queda reducida a una pesadilla o, si es posible, a la conciencia perturbada de un idiota.

A opinião desenvolvida por Lukács revela a persistência da mimésis clássica, ortomimética, subordinando a arte a uma pré-determinada *utilidade* social, demonstrando uma visão limitada das relações e funções da arte na sociedade. Significativamente,

polemizara com Bertold Brecht, que com o seu projecto teatral rejeitou as premissas do realismo clássico, precisamente para melhor atingir a sua finalidade (utilidade) social. Lukács, em pleno século XX, reafirmava, na sua teoria contemporânea da eclosão heteromimética das vanguardas, a tradição aristotélica-horaciana... As suas reflexões são, precisamente e por isso mesmo, bem pertinentes: são palavras que poderemos confrontar tanto com estética do esperpento como com os romances de A. Lobo Antunes (pelo menos até *As Naus*). Ajudam a compreender um fundamento do grotesco expressionista (e do análogo grotesco esperpéntico): como a visão pungente e perplexa do humano social contemporâneo e histórico condiciona a «forma artística». E entendendo nós por forma artística o conjunto de escolhas técnicas tomadas pelo autor de uma obra, desde o tipo de vocábulos (morfologia, léxico) à configuração das frases e dos períodos (sintaxe), podemos afirmar que existe uma gramática do grotesco que condiciona a semântica. Analogamente, no caso das artes plásticas (pintura, teatro) temos os tons, as cores, os sons e os silêncios, os volumes, os movimentos, as expressões faciais e dos corpos...

Lukács continua, mais adiante, e ajuda-nos a sintetizar *ab contrario* a ideia muito popular de que a arte modernista é deformante em relação a uma suposta realidade objectiva. Como podemos ler no capítulo «Los principios ideológicos del vanguardismo» (LUKÁCS 1963 [1958]: 40), no modernismo teríamos uma:

[...] preferencia estilística por la deformación. Esta tiene, por supuesto, su lugar en la imagen de la realidad auténtica y completa, al igual que la excentricidad y lo patológico. Pero el creador literario debe tener una clara idea social y humana de lo normal para poder situar la deformación en su justo lugar, en su correcta relación, etc., es decir, para poder tratarla como deformación. Tal concepto es imposible, sin embargo, [...] pues la filosofía del mundo que prevalece en el vanguardismo excluye todo lo normal en el campo de la objetividad, en la vida y en la literatura [...] Surge así una universalización de la deformidad.

Por um lado, Lukács assume uma *normalidade no campo da objectividade*, nas suas palavras, exterior à representação artística que a própria subjectividade do sujeito individual-autor poderá criar. E, por outro lado, a verdade é que o grotesco contemporâneo pretende ser objectivo em relação a uma realidade complexa que legitima a atitude de perplexo niilismo que o caracteriza. Niilista em relação às verdades ou valores oficiais que justificam e

fundamentam os *disparates* e *caprichos* sociais (parafraseando a série de gravuras de Goya) e, sobretudo, a sua culminação em desastres bélicos como os da Primeira Guerra Mundial (Valle-Inclán) e as Guerras Coloniais portuguesas (A. Lobo Antunes). De facto, os grotescos contemporâneos revelam-se criticamente niilistas em relação a modos de relação sociopolíticos, a modos de produção e exploração de umas classes sociais de indivíduos por outras classes de indivíduos; rejeição crítica que implica, necessariamente, uma determinada idealização de *como deveria ser* essa normalidade. Existe uma cosmovisão do ser humano e da complexidade dos seus fenómenos que corresponde em grande medida a premissas de tipo existencialista. Como escreveu Carlos Jerez Farrán em *El expresionismo en Valle-Inclán: Una reinterpretación de su visión esperpéntica*, «el mundo que cohabitan estos autores modernos es un mundo en el que ni la religión ni los absolutos metafísicos ni la ideología ni la razón pueden redimir la condición de soledad existencial en que se halla el hombre moderno» (JEREZ FARRAN, 1989: 38).

Uma reflexão: até aqui, nos capítulos 1 e sobretudo no 2, vínhamos opondo, expressa ou implicitamente, as heteromimésis e as ortomimésis, associando estas últimas à pretensão de representação *objectiva, realista*. Tal não contradiz a afirmação de Ricardo Gullón de que o grotesco esperpéntico pode ser considerado como um modo de representação literária realista. Segundo este crítico, em *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*. (GULLÓN 1994):

La estructura de Tirano Banderas es comparable a la del cuadro cubista, según Valle lo entendía: acumulación de fragmentos, fuerzas en pugna y equilibrio, potencias explosivas y marco de contención [...] ¿Esto es realismo? Lo es, si no llamamos realismo a la reproducción mecánica, sino a la expresión significativa de lo real

Esta comparação da estrutura de Tirano Banderas com um quadro cubista parece-nos muito pertinente na medida em que o que nos é apresentado não mais é do que as várias faces do «real» (ou do verosímil, diríamos). Se não nos deixarmos iludir pelas sombras projectadas por uma reprodução mecânica daquilo a que chamamos «real» e tentarmos, pelo contrário, perceber a impossibilidade de qualquer tipo de unicidade, ou, pelo menos, a inconcebível «realidade» desse «real» projectado linearmente, monocromaticamente.

Como vimos no capítulo 1 desta dissertação, qualquer tentativa de perspectivar o real é isso mesmo, apenas *uma* perspectiva, de várias possíveis, e por isso mesmo a sua representação terá de ser, também ela, perspectivada a partir de vários pontos diferentes e conduzindo, tal prática, *a fortiori*, a uma representação fragmentada, fragmentária, desse «real», cuja representação se propõe. Há um jogo de forças que nos permite – a nós, leitores, espectadores actuates – perceber o movimento do real em acção, uma acção cuja força motriz não é linear e monótona, mas resulta, antes, de lutas de forças contrárias e de desequilíbrios desencadeados a partir de e entre pontos de explosão e de contenção.

Sob pena de confundir o chamado Realismo com uma tentativa de estudo sociológico do «real» (e ressalvando que, também aqui, o que se procura dista – conscientemente – de uma reprodução mecânica do «real»), cumpre lembrar que esta corrente artística não deveria ser menos do que uma tessitura resultante de vários processos cognitivos, envolvendo percepções (e apreciações), criatividade, perspetivações várias, a partir de infinitos pontos (incluindo a anamorfose). Não é «o real» – este, irrepresentável, e, aliás, inapreensível (cf. cap. 1). Lembraríamos o quadro de Magritte: *Ceci n'est pas une pipe*. Demasiado óbvia, não menos esquecida, proposição escamoteada pela constante vontade de verdade na ficção, lugar onde apenas a vontade de ficção na ficção deveria, por uma questão de coerência lógica, ocorrer.

Sobre a poética fragmentária, impressionista, que parece estar por trás de muitas narrativas modernistas, escreveu Erich Auerbach, no seu clássico ensaio crítico *Mimesis*, traduzido do alemão para inglês por Willard R. Trask (AUERBACH 2003 [1953]: 551), que:

At the time of the first World War and after – in a Europe unsure of itself, overflowed with unsettled ideologies and ways of life, and pregnant with disaster – certain writers [...] find a method which dissolves reality into multiple and multivalent reflections of consciousness. That this method should have been developed at this time is not hard to understand.

But the method is not only a symptom of the confusion and helplessness, not only a mirror of the decline of our world. There is, to be sure, a good deal to be said for such a view. There is in all these works a certain atmosphere of universal doom: especially in *Ulysses*, with its mocking *odi-et-amor* hodgepodge of the European tradition, with its blatant and painful cynicism, and its uninterpretable symbolism – for even the most painstaking analysis can hardly emerge with anything more than an appreciation of the multiple emmeshment of the motifs but with nothing of the purpose and meaning of the work itself. And most of the other novels which employ multiple reflection of consciousness also leave the reader with an impression of hopelessness. There is often something confusing, something hazy about them, something hostile to the reality which they represent.

Estas palavras de Auerbach levam directamente à questão do grotesco como representação que tratámos extensamente no nosso segundo capítulo.

Devemos reforçar a perspectiva de que o grotesco é um processo resultante de uma desagregação de elementos do real, procedimentos que, por sua vez, interagem com a massa do real e a desdobram em reflexos que permitem provocar a confusão e o desconcerto, chegando a provocar o efeito grotesco (e reiteramos a nossa concepção de grotesco como efeito e não como algo que exista *per se*) de um sentimento de decadência universal.

Temos o exemplo de Ulisses, – herói (e pícaro, *avant la lettre*: astuto, manhoso, desenrascado) da Antiguidade Clássica – revisitado, grotesquificado em *Ulysses*, transformado em «pedacinhos de ossos» (citando um verso de «Venus», do *Clepsydra* de Camilo Pessanha, decadentista ele mesmo). São estes «pedacinhos de ossos» que encontraremos no *Tirano Banderas* e em *As Naus*. Os heróis transformam-se em anti-heróis paradigmáticos da decadência universal (nacional-universal). São vislumbres parciais semelhantes a uma câmara em movimentos inesperados que, em cinema, nos permite ver ângulos – outros – para além da (ilusão da) perspectivação do todo.

Centrando-nos nas obras que aqui nos propomos analisar, que, na verdade, já estamos a analisar, haverá que não descurar, de igual modo, as confusões-intersecções de tempos, espaços, textualidades, histórias, releituras, (des)construções de discursos oficiais da História, cujos propósitos fomos tratando ao longo das anteriores páginas do nosso estudo.

Segundo a magnífica obra *The total artwork in expressionism*, monumental catálogo da exposição (indicamos por extenso e em inglês o título, por termos consultado a versão nesta língua) *The Total Artwork in Expressionism: Art, Film, Literature, Theater, Dance, and Architecture, 1905-1925*, no Institut Mathildenhöhe Darmstadt (24 de Outubro de 2010 – 13 de Fevereiro de 2011), para o qual remetemos com o propósito de ver e não somente ler (referimo-nos à desejável impossibilidade de isolar o fenómeno literário das restantes faces da criação artística) (WINSTEIN 2011: 148):

In her book of the same name, art historian Joan Weinstein describes the cultural developments of the 1918-19 as “the end of Expressionism”. Within certain limitations, this may be considered an accurate assessment. By this time, the waning of revolutionary achievements and the resurgence of conservative forces had led to a rethinking of culture on many sides, and the widespread dream of the establishment of Expressionism as the dominant culture of a new German state seemed to have been exhausted. In visual art, the fundamental reevaluation of the remaining cultural potential led to new tendencies and the growth of previously peripheral avant-garde movements, such as Dadaism, Constructivism, *Pittura metafísica*, and the New Objectivity. At the same time, however, some forms of Expressionism continued on into the nineteen-twenties, sometimes merely changing media, as was the case with Expressionist film and architecture.

Ao contrário de Joan Weinstein ou da estrita consideração dos expressionismos como movimento artístico circunscrito aos períodos desenvolvidos em torno de Die Brücke ou Das Blau Reuter e ainda concentrada na zona geocultural da esfera do império austro-húngaro e Alemanha nós vemos uma tendência mais internacional coincidente com as poéticas da heteromimésis expressionista.

Joan Winstein e outros críticos e historiadores da literatura adoptam o preconceito do «fim», que, como insistimos no nosso segundo capítulo, é, quanto aos fenómenos culturais, ilusório, quando não falacioso ou mesmo efectista. Na realidade – aliás, no nosso entender – o impacto da Primeira Grande Guerra *industrializada* no movimento expressionista não acabaria com o Expressionismo, mas teria estimulado nos seus criadores uma vontade de acção política e social directa que gera, entre outras tendências, a da Nova Objectividade (*Neue Sachlichkeit*).

A Nova Objectividade merece a nossa particular atenção pelo facto de se relacionar directamente com o tema deste trabalho, contextualmente (recordemos que este movimento irrompe entre as duas guerras e não se encontra desligado das catástrofes sociais que confluíram em ou derivaram deste primeiro confronto bélico industrial, a uma escala quase mundial) e artisticamente (uma vez que constitui uma espécie de reacção grotesca nas artes plásticas).

Esperpento e *Sachlichkeit*. Não é o caso de, aqui, passarmos revista a todos os movimentos modernistas: a heterogeneidade dos seus modos e realizações de representação no-lo impede. Passaremos, pois, directamente àquela corrente dos modernismos que mais se identifica com o grotesco esperpéntico e que nós aqui associaremos, por extensão, à arte de *As Naus*.

A Nova Objectividade – *Neue Sachlichkeit* – surge com a marca indelével de uma exposição levada a cabo em 1925 na galeria de arte de Manheim (Kunsthalle Manheim), situado na cidade alemã com o mesmo nome, «Nova Objectividade – Pintura alemã desde o Expressionismo». Surge como tentativa de ultrapassar a desilusão provocada por uma sociedade baseada em valores burgueses (e aqui importa retomar a célebre frase, lema Simbolista por excelência – *épater le(s) bourgeois*: leia-se, por exemplo, e em relação à literatura espanhola, o interessantíssimo estudo de Gonzalo Sobejano «*Épater le bourgeois en la España literaria de 1900*»). Esta sociedade burguesa assentava num sistema de exploração capitalista, que sabemos ter-se reproduzido no tempo e no espaço, mas este seria outro tema de análise para outro estudo a desenvolver futuramente (assim se prevê que sejam os caminhos da ciência, dentro do assunto mas, ainda, um outro assunto...).

Retomando, este novo movimento artístico tece uma severa crítica à sociedade de exploradores e explorados, insurgindo-se contra as facções burguesas dentro do próprio movimento cuja categorização se formalizava pela palavra Expressionismo. O seu empenho visava a construção de uma nova sociedade, de onde a injustiça burguesa pudesse ser afastada e onde a exploração capitalista não entrasse. Afasta-se diametralmente do Expressionismo prévio, mas também do Futurismo e do Cubismo, na medida em que os seus fins não têm um carácter meramente introspectivo, optando, antes, por um compromisso social e político, de denúncia, de acção, de intervenção.

É esta a ideia reforçada em *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana* (MALDONADO ALEMÁN 2010: 16):

A partir de 1923, muchos de los antiguos escritores expresionistas y dadaístas se integran o bien en la corriente de la Nueva Objetividad, que exige del arte verbal que se ciña a los “hechos”, lo que implica la defensa de un realismo estricto que impone como criterios estéticos la imparcialidad y la exactitud descriptiva; o bien se adhieren a una literatura revolucionaria y proletaria que se orienta hacia los principios ideológicos del Partido Comunista de Alemania [...] En definitiva, hacia 1923 se inicia en la literatura alemana un creciente alejamiento del Expresionismo y del Dadaísmo, lo que en la práctica supone el abandono del vanguardismo.

Ideia da qual discordamos sem reservas. Como escreveu Justin Hoffman (HOFFMAN 2011: 148): «Many of the Expressionists also participated in revolutionary activities, especially

demonstrations and rallies». Afirmação que invocamos para aceitar e defender a ideia de que na *Neue Sachlichkeit* se uniu a procura da obra de arte total, a partir da autonomia artística sintetizada no lema «L'art pour l'art» (como vimos no capítulo 2: Gautier, 1834), e o alinhamento dos artistas que subscreviam esta mesma moral puramente artística, estética, com sistemas ou práticas ideológicas antiburguesas, fossem estas libertárias, e portanto, individualistas (complementarmente ao comunitarismo) e antiestatalistas, ou totalitárias (como o marxismo-leninismo), isto é, rousseauianamente estatistas (o Estado enquanto materialização da colectividade acima de tudo).

Em jeito de apontamento, gostaríamos de abordar um conceito, com o qual teremos de lidar posteriormente por ser frequentemente associado à obra de António Lobo Antunes: o pós-moderno, a pós-modernidade. No nosso entender, é um termo ainda não resolvido, apesar de muito se ter escrito em torno do mesmo. Podemos falar, em rigor, de pós-modernidade como conceito periodológico válido? Certamente, é um conceito operativo e fecundo, útil em relação a alguns aspectos da produção contemporânea.

Contudo, e como já aqui foi dito, nesta análise iremos considerar o pós-moderno como mais uma prolongação de alguns vectores criados ou sugeridos já em épocas anteriores à segunda metade do século XX. Não encontramos nele, e neste nosso âmbito de acção, valores operativos de interesse. É por este motivo que vamos prescindir do discutível conceito de pós-modernidade, uma vez que consideramos, de maneira fundamentada já a seguir, que é evidente a proximidade histórica e geocultural entre o *Tirano Banderas* e *As Naus*, sendo portanto válida a defesa de uma sua contemporaneidade, em grau elevadíssimo ainda que não exacto, pois mais de cinquenta anos medeiam entre o primeiro e o segundo romance. Ainda assim, um comparatismo na acepção ampla do conceito permitir-nos-ia afirmar que – independentemente da sincronia dos tempos ou da partilha de uma zona cultural determinada – condições e circunstâncias análogas (guerra, sistemas coloniais ou pós-coloniais, contiguidade de exploradores e explorados – ou senhores, servos e escravos, em palavras não tão marcadamente marxistas) poderão gerar obras ou produtos culturais analisáveis em conjunto.

Quanto à chamada pós-modernidade, assumimos as reservas manifestadas por Ana Paula Arnaut em *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, que realça o

carácter de (re)construção hermenêutica que o mesmo encerra e refere «o facto de nem sempre haver a preocupação de definir e, por conseguinte, de compreender as várias possibilidades oferecidas por uma expressão tipológica, o Post-Modernismo, que se reveste das potencialidades de um verdadeiro *puzzle* hermenêutico [...]» (ARNAUT 2002: 13). Ainda assim, temos argumentos ulteriores para afirmarmos que o chamado pós-modernismo recolhe ou retoma elementos do barroco (que nunca haviam desaparecido das tradições artísticas ocidentais, incluindo logicamente as americanas, i.e., de todo o continente americano). Carlos Ceia, elaborando os fundamentos teóricos sobre os que se alicerçou o discurso da pós-modernidade, mostra até que ponto o chamado pós-modernismo é, no sentido que aqui consideramos ser mais adequado, uma continuação de toda a tradição céptica, iluminista e, *pour cause*, niilista da Europa colonial e pós-colonial (i.e., incluindo o que nós reconhecemos ser a Europa Americana: do Brasil aos Estados Unidos, do Canadá ao México – o conceito de Ocidente é, realmente, uma sublimação que, não sendo grosseira nem pouco sofisticada, esconde aquilo que de facto é o Ocidente: a Europa imperial e pós-colonial...).

Em *O Que é Afinal o Pós-Modernismo?*, Carlos Ceia observa a etiqueta periodológica do ponto de vista histórico, procurando chegar à raiz inicial que irá permitir o surgimento da mesma e a uma possível compreensão do que o referido conceito encerra relativamente a práticas de escrita que são, mais ou menos inusitadamente, classificadas como pós-modernas (CEIA 1998: 47):

Desde o Iluminismo que a ideia de certeza está sempre presente, mesmo que se apresente como aspiração (a convicção de se possuir uma qualquer espécie de verdade). As filosofias de Nietzsche, Heidegger e Derrida constituem um primeiro sinal de revolta contra a lógica secular da ideia de certeza. Nietzsche introduz o primeiro paradoxo da reflexividade: "Não há conhecimento"; outros têm sido explorados pelos artistas pós-modernos: um pintor dirá: "Não há originalidade", um cineasta dirá: "Não há representação da realidade", e um romancista dirá: "Não há história para contar". A conclusão a extrair de todos estes paradoxos é a mesma: não há conhecimento, originalidade, representação e história porque não temos nenhuma certeza extra-linguística ou extra-textual sobre o que sejam estas categorias. A reflexividade negativa que esta tradição privilegia é o primeiro passo para uma nova ordem – a reflexividade que dominou o pensamento ocidental até aqui funda-se essencialmente na observação empírica, na experiência fenomenológica ou na crença teológica, o que não chega para criar as condições para que o homem se sirva da racionalidade para interrogar a própria natureza indeterminada da racionalidade. Quando o homem descobre que pode ironizar sobre a sua própria condição humana, então podemos falar de uma nova ordem. Assim quando a certeza cede lugar ao simulacro da certeza e

quando todo este processo se revela *textualmente*. A esta nova ordem também se tem chamado *pós-modernismo*.

Ora, nenhuma destas condições enumeradas como origem e fundamento da chamada pós-modernidade ou do pós-modernismo é original. Este conceito aparece, assim, como um mero conceito operativo, uma abordagem nova perante a escrita e a sua relação com aquilo sobre que se escreve. Longe de um essencialismo que, não poucas vezes, se tem associado à categoria «pós-moderno», este conceito é uma predisposição, pré-disposição, relativamente à *matéria* sobre a qual se escreve. Também podemos dizer que uma característica nítida do pós-modernismo é a sua condição capitalista da terceira vaga do capitalismo (referimo-nos ao ensaio de Vicente Verdú, *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, publicado em Portugal em tradução nossa, pela Fim de Século, em 2008). Mas a mercantilização da criação artística, ou a sua espectacularização (ou transformação em espectáculo, desde o início da sua concepção), não será, ou assim julgamos nós, característica intrínseca ou essencial de uma obra de arte, quanto mais de um conjunto de obras cuja agrupação parece autorizar a aplicação de uma etiqueta periodológica.

Acrescenta, ainda, o autor, que «a reescrita da história é, assim definida simplisticamente, um dos paradigmas de um certo tipo de ficção que pode suportar a categoria de pós-moderna» (CEIA 1998: 67). Este princípio é, sem dúvida, observável na segunda metade do século XX, e é muito pertinente quando nos confrontamos com *As Naus*, mas na verdade – ou na profundidade – o cerco céptico à História, i. e., aos discursos históricos hegemónicos (ortomiméticos) foram acontecendo desde muito antes. Como bem indica o autor do estudo, trata-se de uma definição simples. Existe uma clara tradição, face à qual o «pós» surge como uma como que etiqueta crítico-hipster, para ofuscar os ofuscáveis renomeando com ares de super-contemporaneidade factos e processos previamente existentes. Ana Paula Arnaut vincula este suposto período (ARNAUT 2002: 48-49) a «essa tradição vanguardista na literatura cujas raízes remontam a Sade e a Beckett. Raízes que, posteriormente, se desenvolvem em negatividade e absurdo pela paródia, o paradoxo, a alucinação e a desumanização do homem [...]» Nada de novo, se formos indagar nas vozes cépticas (e, portanto, niilistas em maior ou menor grau) que, pelo menos desde o Barroco, têm afirmado a sua vontade de negação nas literaturas ocidentais. Quando é possível

retroceder até um autor dos séculos XVIII e XIX como é o Jean-Alphonse Donatien, o Marquês de Sade, será que um pós-qualquer-coisa é possível? Ah! Sabemos lá! Mas a autora destaca, de entre os traços distintivos deste «novo período» (importa reiterar que discordamos com a designação de «novo período», por tudo o que já foi dito), as seguintes marcas (ARNAUT 2002: 356):

[...] o que legitima do ponto de vista institucional-literário o novo período consubstancia-se, em primeiro lugar, na existência de marcas inovadoras, não porque sejam algo de inédito mas porque, precisamente, passam a ser vertidas na escrita através de utilizações modalizadas, logo diferentes, de características que marcaram períodos anteriores. Em segundo lugar, mas não menos importante, porque algumas das técnicas e dos artifícios da narração a que anteriormente apenas pontualmente se recorria são, agora, sistematicamente utilizados em termos e em número suficientemente latos para alcançarem o estatuto de características passíveis de integrar o novo sócio-código. Referimo-nos, destarte, à polifonia narrativa, à fluidez genológica [de vários géneros], à modelização paródica da História e da história, e aos exercícios metaficcionais ou reflexivos. [...] a tendência contemporânea aponta no sentido inverso – o da suspensão voluntária da crença (na história, e na História, e na sua construção) [...]

Em qualquer caso, parece evidente que o conceito de pós-modernidade mantém ou conserva a dimensão que já estava nos modernismos – em maior ou menor grau – de niilismo, quer filosófico, quer político, quer estético. Seja o niilismo da pura negação, seja o niilismo afirmativo de vontade transmutadora (cujo antecedente assinalável é o pensamento de F. Nietzsche).

Podemos dizer, por tudo o que já aqui foi indicado, que existe uma projecção da heteromimésis romântica na heteromímesis vanguardista na medida em que é possível observar todo o caminho de desconstrução que vai do anticlassicismo – que se desenvolve a partir da tradição (mantendo a representação mimética, e o soneto é disso exemplo) até uma clara fragmentação a partir da qual se pode começar do zero até chegar à exaltação da heteromimésis como atitude artística. Como, aliás, já vimos.

Para terminar, e em resposta à pergunta que formulámos no título desta secção – *O Esperpento: um expressionismo grotesco ibérico?* –, deveremos, então, concluir que a originalidade postulada por uma grande parte da crítica literária e cultural do hispanismo, em relação ao Esperpento, não é assim tão original. Ou seja, essa suposta especificidade «ibérica»

(indistintamente tomada como «espanhola», refira-se), será, na verdade, assim tão específica?

Aquilo que Valle-Inclán realizou, com o seu programa do Esperpento, foi sistematizar, consciente e articuladamente, os múltiplos recursos de representação que o Grotesco oferece ao artista, no contexto, aliás e como já vimos, do Expressionismo em voga na Europa, na sequência de certos aspectos do Simbolismo. E, tal como aconteceu após o abrupto fim do Império Espanhol, com toda a reflexão renovadora que se gerou e aglutinou em torno da perda de Cuba e das Filipinas em 1898 (mas que, como vimos no segundo capítulo, tem antecedentes na *Ilustración* e mesmo no tópico ovidiano da decadência, tão cultivado durante o século e meio dos *Siglos de Oro*), acerca das possibilidades e de uma ideia de Espanha – obsessão comum à intelectualidade de então, a das «Causas da Decadência dos Povos Peninsulares» (Antero de Quental), em Espanha e Portugal, e das velhas nações europeias, no resto do continente –, também na «Nação valente e imortal», no Portugal de finais do século XX, surge este ponto de reflexão onde é possível criticar, sem reticências ou tiques reverenciais, o meio de representar esse país estagnado algures entre referências identitárias a um passado supostamente glorioso e um presente (o de 1975-1988) problemático, disfórico, distópico, miserável- anti-heróico: real.

III.1.2. Temas e mecanismos estilísticos do *grotesco esperpéntico*: carnavalização fúnebre.

Já vimos no segundo capítulo que o grotesco é uma estética marcada pela ambivalência: o riso e a angústia, o cómico e o trágico, o macabro, a caricatura, a paródia, a sátira, a ironia e o sarcasmo. Fusão – e confusão – de elementos antagónicos ou conflictivos. Em função da exposição teórica sobre o grotesco aí desenvolvida, vamos sintetizar os mecanismos e sentido último que configuram, a partir das nossas investigações, o grotesco na narrativa contemporânea.

São estes os nossos instrumentos de análise, aqueles que nos levam a observar como, tanto o *Tirano Banderas* como *As Naus* são, ambos, e acima de qualquer outra consideração romanesca ou narratológica, romances paradigmáticos do grotesco contemporâneo, esperpéntico, na literatura. Lembremos que o propósito que condicionou o título desta dissertação é o de comparar as duas narrativas, descrevendo e interpretando os seus mecanismos, os processos de configuração da representação grotesca, já não mais considerada «deformação». Na realidade, é tão «deformante» o modo de representação trágico/épico – «de joelhos», olhando para cima – como o grotesco – «do alto», olhando para baixo o objecto representado (recorde-se a tipologia proposta por Valle, já antes citada no nosso capítulo 2): toda a representação, na realidade, pressupõe uma deformação (como vimos no primeiro capítulo), que em ambas as obras age em relação à história imperial partilhada pelo dois países (com Estado) da Península Ibérica: as suas personagens individuais ou colectivas, os objectos e as paisagens, a sua linguagem e estrutura e, inclusivamente, o seu sentido derradeiro. A representação grotesca abrange vários aspectos do real, como estamos a ver e como comprovaremos particularmente ao contrastar a narrativa de Valle e a de A. Lobo Antunes. No entanto, há que destacar a intencionalidade filosófica, ética e, portanto, política, do grotesco contemporâneo.

Lembramos o *incipit* da nossa proposta: a descanonização da mimésis/metáfora institucionalizada (que constrói e impõe identidades colectivas). Daí que este grotesco contemporâneo apresente um carácter assinaladamente niilista, naquele sentido que Jean-

Paul/Richter dava ao conceito de «cómico absoluto», e adopte uma orientação desconstrutora face às crenças e às identidades colectivas encarnadas nos discursos oficiais, nas *verdades de Estado* ou *de Sistema* (a expressão é nossa). Estados e/ou sistemas, que, vimos na secção anterior, claramente, foram acusados directamente – e pertinentemente, a bem dizer – pelos movimentos vanguardistas de serem os responsáveis pela Primeira Guerra Mundial.

O repertório temático do modo de representação artístico, ético e político que é o grotesco contemporâneo condiciona as formas, os mecanismos que configuram o estilo, o estilo da representação grotesca, que – por tratar-se de interpretação dentro da representação – será também pensamento grotesco. Para descanonizar as metáforas oficiais, retirando-as do seu pedestal (fossilização, dogmatização) a arte do grotesco esperpéntico põe em jogo a metáfora grotesca. Em certo sentido, a possibilidade metafórica de síntese conceptual (e de relação complexa de conceitos e realidades que segundo a abstracção da pura lógica não seriam, como vimos no cap. 1, relacionáveis, hibridizáveis), empurra o artista, cujo fito crítico abrange os próprios fundamentos das estruturas sociais e culturais, para o emprego da metáfora grotesca.

É aqui que surge a formulação desta mesma transfiguração, a representação dita distorcida (*deformada* apenas *em relação* a uma heteromimésis oficial ou canónica), representação artística de uma realidade que, precisamente porque se apresenta tão monstruosamente inapreensível, tão paradoxal, é sobretudo numa representação decididamente grotesca que poderá, porventura, encontrar a adequada expressão da sua realidade essencial. O conceito de carnavalização criado por Mikhail Bakhtin no escopo medieval-renascentista, conjunto de mecanismos cujo efeito é um certo género de representação grotesca, poderá ser contemporaneamente actualizado para o de – propomos nós – *carnavalização fúnebre* ou *sinistra*. Não é o grotesco contemporâneo um *gruttesco felix*, lúdico, festivo ou regenerador, como a carnavalização bakhtiniana que tantas vezes é invocada fora de contexto ou de modo um tanto ou quanto lasso, flexível. Em Kafka, em Alfred Jarry, em Otto Dix, em Tzara, em Buñuel ou no Lorca de *Poeta en Nueva York* há um *pathos* niilista (usamos o termo *pathos* por não ousarmos dizer que se trate de um propósito claro, ainda que em alguns casos tal intencionalidade destrutiva seja nítida) que perpassa as suas

obras de tons sombrios e sinistros. Uma carnavalização fúnebre cujas pulsações niilistas não são, de todo, incompatíveis com o desejo de construir outras realidades, menos... monstruosas (relações sociais, económicas, culturais...) do que as actuais, as de toda a história. A propósito de um dos fundadores do grotesco contemporâneo, Francisco de Goya y Lucientes, escreve Frances Connelly (CONNELLY 2015: 214-215):

no son el juego ritualizado del carnaval, sino que alientan la reforma social, aunque hayan perdido la esperanza de que pueda llegar a pasar. [é neste sentido que nós usamos o conceito de niilismo, como tem sido explicado, aliás] Si los grabados de Goya se basan en lo carnavalesco, no era para dar la vuelta a las normas y convenciones, sino para desmontar esas convenciones con la intención de revelar que existimos en un mundo donde la norma es caótica, violenta y está invertida.

Lembremos, ainda, que aquilo a que chamamos grotesco, representação grotesca, é simultaneamente um processo no qual confluem mecanismos estilísticos e, principalmente, um efeito (condicionado, logicamente, pela conjunção dos referidos mecanismos estilísticos). Para tal, podemos esquematizar, seguidamente, o conjunto de recursos desrealizadores ou irrealizantes, cuja acumulação e sucessão determina aquilo a que chamaremos *o processo grotesco*. Esses mecanismos gerais do grotesco podem ser sintetizados no esboço de uma retórica ou estilística do grotesco contemporâneo que se segue.

São diversos os recursos de hibridização: mistura assimétrica de elementos incoerentes (anacronismos ou transcronismos, termo que nós preferimos, desencaixes ou reencaixes espaciais), animalização, vegetalização e reificação (coisificação) do humano ou vice-versa (humanização ou objectualização de animais, plantas ou objectos inorgânicos, como, por exemplo, elementos arquitectónicos ou conjuntos urbanísticos), mecanizações diversas (representação de objectos humanos ou animais como autómatos ou marionetas, fantoches), hipertrofia ou redução de partes do conjunto representado, proliferação de elementos de campos diferentes. Em suma, são, todos estes mecanismos, figuras de estilo transcategorizantes, que dissolvem ou confundem perspectivas, hibridizando sem obedecer às categorias lógicas ou verosímeis de representação do real. Tudo isto produz um «desajuste de planos», ou divergência de planos e níveis diferentes sejam eles espacio-temporais, materiais ou psicológicos...

Saliente-se que estas figuras ou mecanismos, *per se*, não garantem o efeito grotesco. Podemos reconhecer a sua presença em contos infantis, por exemplo; porém, a função social destes é oferecer modelos de ordem para o caos do real. Ao invés, o grotesco contemporâneo requer, absoluta e necessariamente – ao longo de todo o desenvolvimento narrativo ou dramático, a presença do *unheimlich* postulado por Wolfgang Kayser, que nós podemos denominar desassossego, ou sinistro. Em narrativas fabulosas ou com presença (estructurante) do fantástico como *Branca de Neves*, *a Bela e o Monstro*, *A Menina do Mar*, *Astérix* ou *O Senhor dos Anéis*, o desfecho resolve o desassossego, criando no leitor - na leitora um modelo de confortante certeza.

A enumeração, acumulação e a condensação de elementos, por associação não lógica, é um outro recurso... Vê-se claramente nas descrições dos espaços, dos cenários, que tendem, por outro lado, a ser teatralizados, num processo que estamos a denominar *carnavalização fúnebre*, e em que podem confluír a labirintização, a apresentação doente, enferma, dos espaços, e a sua representação como feiras populares sinistras (como a do filme *O Gabinete do Doutor Caligari*). Para isso, a acção dos mecanismos do grotesco contemporâneo converge, sempre, em efeitos de degradação dos objectos, das personagens, das acções representadas. A única elevação dos mesmos surge com o *pathos* do medo, do desassossego. Degradação, rebaixamento... Picarização.

O labirinto é, também, o modelo das estruturas narrativas grotescas, do que aqui designamos como narratividade grotesca, uma atitude narrativa, digamos assim, heteromimética, transfiguradora, expressionista, lírica (adjectivação insólita ou pelo menos inesperada, metáforas grotescas...): a distorção da linguagem canónica a que dedicámos todo o primeiro capítulo.

Finalmente – e devemos destacar este aspecto, pois é ele que nos projecta para o *Tirano Banderas* e *As Naus* – há uma forte tendência para a sátira e a paródia dos modos de representação de prestígio, entre os que se incluem as histórias nacionais, os seus heróis e os seus mitos.

Estes recursos foram sistematizados na chamada «teoria» do *Esperpento*. Cristalizado no mais inovador período da obra de Valle-Inclán, um pouco antes de 1920 (*La pipa de Kif*, de

1919, é já esperpêntica), é uma representação artística (*proceso grotesco*), de uma realidade (social, cultural, existencial), com intuito crítico. Uma realidade que, porque é vista como sendo monstruosa, é representada com traços hipertróficos, *ocupada* por personagens degradadas, pela ruína (e em cuja construção podem confluír elementos de *animalización*, *cosificación* ou *muñequización*) e cujo intuito é, principalmente, a crítica social e cultural, isto é, os poderes do Estado e as suas instituições, representantes e representações culturais. A teoria do Esperpento, enfim, constitui uma teoria programática do grotesco como forma – conjunto de processos ou técnicas – para a expressão de um mundo percebido pelo artista como sendo, na sua própria essência, absurdo ou monstruoso, com toda a sua história, os seus heróis, as suas contradições, a sua lógica exploradora, as suas *grotesqueries*. Escreve Alonso Zamora Vicente (1969) que Valle-Inclán é «una figura que no tiene equivalente desde Quevedo, en su anhelo de plasmar literariamente los esguinces grotescos de una sociedad, de una cultura.» Mas, diversamente do autor dos *Sueños* e de *El Buscón Pablos*, o grotesco de Ramón del Valle-Inclán, como o de Kafka, Jarry ou António Lobo Antunes, não é um grotesco teológico. É, sim, um grotesco pós-teológico, ou sem Deus.

Nas várias versões do já clássico, teatral moderno «espanhol» *Luces de Bohemia*, que o autor foi corrigindo e melhorando entre 1920 e 1926 (o autor dos esperpentos nunca fixou os seus textos, isto é, nunca os mumificou nem deixou a sua forma final em mãos alheias, como no caso de António Lobo Antunes e as edições italicamente designadas como *ne varietur*), a deambulante personagem principal – Max Estrella (nome e apelido burlescos, ambos) – exprime o absurdo essencial da vida em apenas algumas frases, antes de morrer, em fúnebre carnavalização, sintéticas e completas no seu sentido. Lembramos, por pertinência categórica, as palavras que vimos citando, desde a nossa «Introdução», da cena XII de *Luces de bohemia. Esperpento* (VALLE-INCLÁN 2007: 168-169):

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...] España es una deformación grotesca de la civilización europea [...]. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

Também queremos recuperar outras palavras de Valle-Inclán, que já citámos nesta nossa dissertação. Na entrevista que Gregorio Martínez Sierra fez a Valle-Inclán, intitulada «Hablando con Valle-Inclán de él y su obra» e publicada no jornal conservador ABC, a 7 de dezembro de 1928 (VALLE-INCLÁN, 1994: 393-397):

El mundo de los esperpentos [...] es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia.

No grotesco esperpéntico, encontram-se, portanto, duas dimensões maiores: a temática (a crítica à chamada «vida española», expressão sobre a qual teremos muito a dizer), e a estilística (ou mecanismos, procedimentos, que levam a criar o «reflejo», a representação). Aqui, concentrar-nos-emos mais no âmbito temático, uma vez que a estilística do esperpento deve ser integrada na heteromimésis grotesca ocidental, em geral.

Queremos, pois, destacar acima de tudo a sátira generalizada e quase indiscriminada operada pelo grotesco esperpéntico, acção que veremos igualmente em *As Naus*, de António Lobo Antunes, e que tanto no romance de Valle-Inclán como no do romancista «português», ainda psiquiatra então no Hospital Miguel Bombarda, procura atingir a sociedade de modo transversal, de modo transversal a classes ou grupos sociais. De relevo é o facto de esta sátira ser atenuada, ou mesmo colocada em suspensão, face a personagens que parecem apenas e exclusivamente vítimas: é o caso do anónimo «casal de retornados» de *As Naus*, e de Zacarías San José e esposa, o corpo de cujo filho é devorado por um porco – tremendíssima cena que tem, igualmente, um correlativo no romance de Lobo Antunes)

III.1.3. Âmbito temático e geo-político do grotesco esperpéntico

Temos destacado o objectivo de expressão crítica que levou o criador deste programa estético a sistematizar os recursos do grotesco para a sua representação grotesco-esperpéntica. O intuito de todas as obras esperpénticas de Valle-Inclán é a crítica a uma contemporaneidade geolocalizada, como vimos, no âmbito espanhol, ibérico, ibero-americano. Não é despidiendo enumerarmos aqui os títulos das mesmas, salientando o facto do modo grotesco-esperpéntico ter surgido, inicialmente, na forma de peças teatrais arrojadamente vanguardistas. Não será de menor interesse, sobretudo para quem está menos imerso nos estudos e no cânone do chamado (mal chamado, como já aqui argumentámos) *Hispanismo*, indicar ou lembrar que Valle-Inclán, ao lado de Federico García Lorca, é para muitos críticos e teóricos da literatura em castelhano (não apenas espanhóis) um dos autores de maior prestígio e interesse. Passemos revista, pois, às obras consideradas pelo próprio Valle-Inclán ou pela crítica como esperpentos ou de estética grotesco-esperpéntica.

Por um lado, temos as peças de teatro (descendentes de tradições ibéricas tão antigas como a da farsa e a tragicomédia vicentina) *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea* (1919), *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920), *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (ed. Definitiva, 1920), *Luces de bohemia. Esperpento* (1920, definitiva: 1924), *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* (1922), *La rosa de papel. Novela macabra* (1924), *La cabeza del Bautista. Novela macabra* (1924), *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (1926), *Ligazón. Auto para siluetas* (1926), *Sacrilegio. Auto para siluetas* (1927), *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927), *El terno del difunto* (1926) reintitulada como *Las galas del difunto* (1930), e publicada junto a *La hija del capitán. Esperpento* (1927) e *Los cuernos de don Friolera. Esperpento* (1921, 1925) em *Martes de Carnaval. Esperpentos* (1930).

Por outro lado, as obras narrativas *Cartel de Ferias. Cromos isabelinos* (1925), *Zacarías el cruzado* (1926), *Agüero nigromántico* (1926), *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente* (1926), *Ecos de Asmodeo* (1926), *Estampas isabelinas. La rosa de oro* (1927), *Fin de un revolucionario. Aleluyas de la Gloriosa* (1928), *El ruedo ibérico. Los amenes de un reinado* (1.^a série), que chegou a incluir *La corte de los milagros* (1927), *Aires nacionales* (1931) e *¡Viva mi*

dueño! (1928). De modo incompleto ou que não se completou a partir do projecto inicial, temos o enorme plano cujos títulos previstos omitiremos, mas com os quais Valle-Inclán pretendia continuar a sua representação grotesco-esperpéntica da história de Espanha ou do que denominou *El ruedo ibérico*, i.e., «a arena ibérica, a tourada ibérica».

Já com estes títulos temos parte do repertório temático do grotesco esperpéntico, que foi sendo anunciado ao longo do nosso capítulo dedicado à situação do grotesco no decorrer das poéticas ocidentais. Gostaríamos de, acima de tudo, destacar a ligação do esperpento às preocupações e críticas ao sistema civilizacional ibérico que foi partilhado pelas gerações de 1870 (Portugal) e a de 1898 (Espanha), a chamada *decadência* dos «povos peninsulares» (como na verdade já fizémos nas últimas páginas do nosso segundo capítulo).

Aquilo que diferencia o grotesco esperpéntico do modo grotesco considerado de uma forma mais lata é precisamente o âmbito temático, a sua circunscrição exemplar ao nacional espanhol, ou hispânico, ou ibérico; incluindo as suas derivações ou desenvolvimentos imperiais: América, sobretudo, mas com referências a África (Marrocos) e Ásia (Filipinas).

Nesse patamar de concepção geocultural, será legítimo admitir que a concepção valle-inclaniana do esperpento admitisse como não sendo alheia ou estranha ao seu escopo, às implicações do seu entrelaçamento temático-estilístico, elementos de temática portuguesa. Isto, e primeiro, por motivos ideológicos exteriores aos seus esperpentos, já que nos anos em que escreve *Tirano Banderas* o seu pensamento político é republicano e federalista em relação à Península Ibérica: chegou a formular um desejo de integração ibérica, sugerindo, numa entrevista, uma espécie de união ibérica de capitalidades mediterrânica e atlântica, isto é, catalã e portuguesa. Como lemos em *Valle-Inclán, candidato republicano* (BOLUFLE, ALONSO 2007: 81 [nota 4]):

El federalismo de Valle-Inclán puede ser rastreado desde muy temprano en sus opiniones y obras. No obstante, y por ser este aspecto de muy amplio desarrollo, valga la indicación de alguna idea o comentario. En 1916, y en una entrevista con D. Tejera, se declaraba ya partidario de una «federación ibérica», en el sentido de la fusión de España y Portugal, pero que, evidentemente, no habría de ser una nación centralista, sino organizada en un sistema de gobiernos autónomos (*La Acción*, Madrid, 31 de julio de 1916; vid. Dougherty, 1983: 90-91). Sin embargo, es en 1924 cuando plantea su principal y casi recurrente propuesta de división federal del país. En una entrevista con Rivas Cherif, indica su ideal de estado federal español basado en una antigua división de la provincia romana: «Para salvar a España no hay más que volver al concepto romano. La visión de los civilizadores romanos es la única que se ajusta todavía a la realidad de la Península. Cuatro grandes regiones: la Tarraconense, la Bética, la Lusitania y

Cantabria; no hay más. Cambie usted la sed capital de Tarragona a Barcelona, conserve usted a Sevilla y a Lisboa su supremacía secular y natural, confiérase a Bilbao de derecho la capital que de hecho ostenta en el Norte, atribúyase a esas regiones, históricamente racionales, la autonomía necesaria, y entonces Madrid tendría el valor y la fuerza de un verdadero centro federal. Cataluña vería así cumplidas sus aspiraciones máximas, dentro de la gran Iberia. (...) ¿No habría modo de construir un gran partido federalista, sustentado por esa gran idea común, sin perjuicio, claro, de que cupiese dentro de él una división de derecha a izquierda, para la actuación política?» (Heraldo de Madrid, 2 de agosto de 1924. Apud Dougherty, 1983: 151-152)

Isto, para além do facto de em vários dos seus esperpentos aparecerem umas ou outras referências *portuguesas*: «el rey de Portugal» em *Luces de Bohemia* ou a importante rua «Arquillo de las Madres Portuguesas» da cidade de Santa Fe de Tierra Firme, no *Tirano*, ou, em *Martes de carnaval*, a referência a Lisboa como destino de emigração da Daifa...

Se o âmbito colonial/pós-colonial (ibérico) de *Tirano Banderas* é um espaço colonial e pós-colonial da América Espanhola, com referências à monarquia portuguesa, e a cidades como Lisboa ou o Rio de Janeiro (singelas referências, mas julgamos que não de importância menor), em *As Naus* esse âmbito é o de espaços coloniais e pós-coloniais portugueses, incluindo a África Portuguesa (não hispanos ou hispânicos, não lusitanos – insistimos).

Para além disso, e já sobre isso nos debruçámos, cumpre relativizar o conceito de colonizador-colonizado (atenção: não tanto assim o de metrópole-colónia), alargando a sua abrangência, sem deixar que o conceito de *soberania* nacional (etimologicamente feudal, senhorial) eclipse o modelo marxista da luta de classes. O bloco simplificador que maniqueíza o conceito de *colonizador...* e de *colonizado*. No esperpento, o colonizador é, ele próprio, alienado de si, isto é, colonizador-colonizado, mais em *As Naus* do que em *Tirano Banderas*, ainda que percebamos que, tanto num como no outro romance, os colonizadores são de vários tipos. Parafraseando o título do importante romance mexicano de Mariano Azuela (1915), os de cima e *Los de abajo*. Mesmo sem sair do *próprio* país, os colonizadores são representados em ambos os romances como vítimas de forças ou estruturas sociais e culturais que – um outro conceito marxista – o alienam de si próprio.

Neste ponto, será certamente esclarecedor lermos a ideologia do autor de *Tirano Banderas*. *Novela de Tierra Caliente* tal como ela surge no próprio romance (a crítica não é unânime relativamente a esta nossa afirmação, que, no entanto, nós, e face a outros elementos da obra, defendemos sem constrangimentos). Valle-Inclán exprime a sua ideologia

geral da época dos esperpentos, que o aproximou de perspectivas libertárias, comunistas e anarco-sindicalistas (e, ainda, um interesse pela revolução fascista mussoliniana), combinadas com o misticismo cristão que surgira em obras como *La lámpara maravillosa* (1909) ou *La pipa de Kif* (1919), através do extenso discurso directo do Licenciado Sánchez Ocaña; como veremos, este lê/canta um discurso, que vamos reproduzir, sublinhando ideias que consideramos fulcrais na ideologia do escritor; é «su aria de tenor», «con afectación teatral» e «saludo de tenor» não menos esperpentizado pela implacável voz narradora de *Tirano Banderas*. *Novela de Tierra Caliente* (VALLE-INCLÁN 2007: 68-70):

Las antiguas colonias españolas, para volver a la ruta de su destino histórico, habrán de escuchar las voces de las civilizaciones originarias de América. Sólo así dejaremos algún día de ser una colonia espiritual del Viejo Continente. El Catolicismo y las corruptelas jurídicas, cimentan toda la obra civilizadora de la latinidad en nuestra América. El Catolicismo y las corruptelas políticas, son grilletes que nos mediatizan a una civilización en descrédito, egoísta y mendaz. Pero si renegamos de esta abyección jurídico religiosa, sea para forjar un nuevo vínculo, donde revivan nuestras tradiciones de comunismo milenario, en un futuro pleno de solidaridad humana, el futuro que estremece con pánicos temblores de cataclismo, el vientre del mundo. [...] El criollaje conserva todos los privilegios, todas las premáticas de las antiguas leyes coloniales. Los libertadores de la primera hora, no han podido destruirlas, y la raza indígena, como en los peores días del virreinato, sufre la esclavitud de la Encomienda. Nuestra América se ha independizado de la tutela hispánica, pero no de sus prejuicios, que sellan con pacto de fariseos, Derecho y Catolicismo. No se ha intentado **la redención del indio que escarnecido, indefenso, trabaja en los latifundios y en las minas, bajo el látigo del capataz**. Y esa obligación redentora, debe ser nuestra **fe revolucionaria**, ideal de justicia **más fuerte que el sentimiento patriótico**, porque es anhelo de solidaridad humana. El Océano Pacífico, el mar de nuestros destinos raciales, en sus más apartados parajes, congrega las mismas voces de **fraternidad y de protesta**. Los pueblos amarillos se despiertan, no para vengar agravios, sino para **destruir la tiranía jurídica del capitalismo, piedra angular de los caducos Estados Europeos**. El Océano Pacífico acompaña el ritmo de sus mareas con las voces unánimes de las razas asiáticas, y americanas, que en angustioso sueño de siglos, han gestado el ideal de una nueva conciencia, heñida con tales obligaciones, con tales sacrificios, con tan arduo y místico combate, que forzosamente se aparecerá delirio de brahmanes, **a la sórdida civilización europea**, mancillada con todas las concupiscencias y los egoísmos de **la propiedad individual. Los Estados Europeos, nacidos de guerras y dolos, no sienten la vergüenza de su historia, no silencian sus crímenes, no repugnan sus rapiñas sangrientas**. Los Estados Europeos, llevan la deshonestidad, hasta el alarde orgulloso de sus felonías, hasta la jactancia de su cínica inmoralidad a través de los siglos. Y esta degradación se la muestran como timbre de gloria a los **coros juveniles de sus escuelas**. [Sublinhados nossos]

Desta crítica geral, que sintetiza grande parte das críticas do grotesco esperpéntico à civilização colonizadora-colonizada de *Tirano Banderas*, derivam os próprios mecanismos escolhidos para as pôr em cena. Como num teatro de marionetas ou no palco tragicómico de uma farsa. Há, no grotesco esperpéntico, uma troça ofensiva e desapiadada, sistematicamente dessacralizadora, do poder colonialista ibérico, com a sua componente

católica. Sátira niilista (com a sua necessária agressividade e irrisão geral), negação dos chamados *valores* do sistema económico-moral, paródia, desmitificação em relação à cultura colonial ibérica, com os seus contrastes de refinamento e brutalidade, a simbiose da civilização e da barbárie (tal como algumas décadas depois haveria de fazer, nos seus filmes magistrais, Stanley Kubrick). Resumiríamos da seguinte forma, e em síntese, o conjunto das preocupações temáticas do grotesco esperpéntico.

a) A guerra antiépica.

Destacaríamos, no grotesco esperpéntico, a crítica antibélica, ou pelo menos antimilitarista, isto é, a crítica às causalidades sociais – exploração de classe – provocadoras dos goyescamente chamados por nós «desastres da guerra». As representações da guerra ou de tipo castrense, militar, estão sempre relacionadas com a semântica da doença, da morte. *Homo homini lupus*.

b) A dimensão ibérica (dentro de uma perspectiva universal do humano): Um sistema temático colonial e pós-colonial ibérico.

A crítica às dinâmicas imperiais e coloniais (não desligável do ponto anterior) da civilização europeia (e particularmente o sistema económico por ela desenvolvido, o capitalismo), em relação estreita – e quase causal – com a Cultura no sentido mais amplo e inclusivo do conceito. Isto é, incluindo os usos da língua (individuais, mas sobretudo tipológicos de classes sociais), as marcas de poder nos signos (alta cultura, culturas populares), a religião (que neste caso, ibérico, é sobretudo a católica). É criticada a «civilização ibérica» enquanto sistema de exploração colonial e de expansão pós-colonial (neo-imperial), para fora e para dentro: os colonizadores colonizados.

c) A representação niilista do Estado e a picarização da autoridade.

A colonização das identidades individuais pelas identidades colectivas (discursos oficiais, instrumentos de poder) é objecto de uma representação niilista desses discursos oficiais... Associa-se o requinte da «alta cultura» das elites (aristocráticas, burguesas,

eclesiásticas) à ordem de terror repressivo, organizado, em que se sustentam. Ao conjunto de mecanismos que são empregues pelo criador do grotesco esperpêntico para operar essa representação niilista, esse rebaixamento das «armas» e dos «barões assinalados» chamaremos *picarización*, ou – traduzir é humano – picarização.

d) O anticlericalismo.

Em coerência com a crítica aos poderes imperiais e coloniais ibéricos (sempre contextualizados na matriz europeia), temos uma constante representação negativa, trocista ou sinistra, do poder eclesial ou dos seus símbolos: igrejas, conventos, nomes santos... Como já dissemos em outro momento, o grotesco esperpêntico é um grotesco sem Deus, sem transcendência: sem hierarquizações metafísicas do humano.

e) A memória oficial e as memórias individuais. Problemática da história enquanto discurso identitário e de exercício do poder.

De um ou outro modo, o grotesco esperpêntico reflecte ou chama a atenção para as relações entre os imaginários individuais e os das colectividades, com foco no discurso historiográfico, problematizando-o ou relativizando-o.

Os procedimentos ou mecanismos estilísticos do grotesco esperpêntico são, pois, na realidade, os mesmos que vimos previamente nos mecanismos de representação grotesca contemporânea. Uma atitude não mimética – transfiguradora, expressionista, lírica – onde predominam técnicas de hibridização ou transcategorização: a fusão de conceitos ou objectos antitéticos. Por fim, como vimos em anteriores páginas, esta e outras características ligam – directamente – o grotesco esperpêntico, por um lado, ao barroco e, por outro, ao simbolismo-decadentismo.

Precisamente, nas apresentações analíticas que faremos ao longo das páginas seguintes, das obras sobre as quais nos debruçamos – *Tirano Banderas* e *As Naus* – teremos mais ocasião de ver, «no terreno» como todas estas «formas», «temas» e «estilos» se entrecruzam e implicam mutuamente. Funcionando de modo interligado, a confluência dos

mecanismos estilísticos de representação – que temos vindo a expor – irão produzir um efeito grotesco.

Passamos, pois, ao ponto seguinte desta dissertação, onde propomos uma aproximação mais palpável a muitas destas características na obra que nos tem estado a servir de ponto de partida, obra fundacional na qual Valle-Inclán exercitou magistralmente o seu programa.

III.2. Apresentação Analítica de *Tirano Banderas*. *Novela de Tierra Caliente* (1927). Com referências comparatistas a *As Naus* (1988)

Este romance de temática latino-americana situa, num território hispano-americano ficcionalizado, mas plausivelmente inspirado no México de 1892-1910, pós-colonial e, *portanto*, neo-colonial, acções de poder e contra-poder revolucionário em torno da personagem que dá título à obra, síntese de vários *caudillos* latino-americanos mas entre os quais se destaca (a crítica é unânime) o autoritário Porfirio Díaz, que governou o México de 1876 a 1910.

Numa nação imaginária – Santa Fe de Tierra Firme – mas cuja toponímia remete com suficiente verosimilhança para os impérios ibéricos (e não apenas o espanhol, como tem considerado, *por defecto*, a crítica valleinclaniana: da Argentina aos Estados Unidos, passando pelo Brasil, há pelo menos 38 grandes topónimos que incluem o piadoso sintagma), uma república pós-colonial criada como paradigma ou síntese por Valle-Inclán, o presidente autoritário Santos Banderas assume um poder – *criollo* – que continua, com outros discursos, mas acções análogas, a dinâmica exploradora católico-burguesa do regime colonial ibero-americano anterior às chamadas independências acontecidas ao longo do século XIX. Esse prolongamento da exploração colonialista fundamenta-se em 3 vectores: a aliança entre o *criollaje*, os *gachupines* (a antiga metrópole espanhola, presente diplomaticamente e enquanto burguesia do país neocolonizado) e uma coligação liderada pelos Estados Unidos da América e apoiada pelas potências neocoloniais industrializadas (Inglaterra, França, Alemanha...). Aliança essa que, ainda que sendo uma minoria no conjunto da população, controla a maior parte dos nativos, o *índio*. Será interessante reparar na estrutura do romance, que alguma crítica considera simétrica e fitando a circularidade simétrica (por exemplo, MIGOYO 1985 ou ZAMORA VICENTE 2007 [1993]).

Vale a pena, julgamos nós, reproduzir aqui a estrutura do romance, com os títulos (todos eles, significativos) de cada uma das secções. Tal como fizemos antes, ao listarmos as obras da fase especificamente esperpéntica de Valle-Inclán, julgamos ser útil repararmos no índice, uma vez que contém valiosas informações. Assim:

Prólogo

Primera Parte: Sinfonía del Trópico

Libro Primero: Icono del Tirano

Libro Segundo: El Ministro de España

Libro Tercero: El juego de la ranita

Segunda Parte: Boluca y Mitote

Libro Primero: Cuarzos ibéricos

Libro Segundo: El Circo Harris

Libro Tercero: La oreja del zorro

Tercera Parte: Noche de farra

Libro Primero: La Recámara Verde

Libro Segundo: Luces de ánimas

Libro Tercero: Guiñol dramático

Cuarta Parte: Amuleto nigromante

Libro Primero: La fuga

Libro Segundo: La tumbaga

Libro Tercero: El Coronelito

Libro Cuarto: El honrado gachupín

Libro Quinto: El ranchero

Libro Sexto: La mangana

Libro Séptimo: Nigromancia

Quinta Parte: Santa Mónica

Libro Primero: Boleto de sombra

Libro Segundo: El número tres

Libro Tercero: Carceleras

Sexta Parte: Alfajores y venenos

Libro Primero: Lección de Loyola

Libro Segundo: Flaquezas humanas

Libro Tercero: La nota

Séptima Parte: La mueca verde

Libro Primero: Recreos del Tirano

Libro Segundo: La terraza del club

Libro Tercero: Paso de bufones

Epílogo

Comecemos por observar que as «Partes» estão divididas em «Libros». Se seleccionarmos as palavras-chave, vamos obter um conjunto temático de grande relevo, tanto numa primeira aproximação à própria obra como, posteriormente, ao romance de Lobo Antunes. A «Sinfonía del trópico» (título tão sinestésico e tão devedor daquele «De la musique Avant toute chose» de Verlaine, tal como da «Introducción sinfónica» das *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer) alinha, sucesivamente, um «icono del tirano», seguido do «Ministro de España» permitindo ao leitor situar-se – referimo-nos ao horizonte de expectativas – num plano de solenidade (religiosa, castrense, diplomática, nacional), plano solene (trágico) que logo a seguir é rebaixado pelo «juego», lúdico jogo que consiste em fazer pontaria para tentar introduzir objectos, arremessando-os, na ranhura que é a boca da figura que reproduz (mimetiza) uma rã, na condição duplamente rebaixante do animal menos épico possível, viscoso e para muita gente repugnante, de cor verde (cor que será significativamente negativa no *Tirano Banderas*), pequeno até no sufixo que o diminui: «la ranita».

O título da segunda parte é um contra-ponto que contrasta violentamente com aquela «Sinfonía del trópico» anterior: «Boluca y Mitote», palavras populares (a segunda é um mexicanismo) que designam situações confusas, tumultuosas. Os títulos em que se distribui esta secção dão-nos, por um lado, a ibericidade («Cuarzos ibéricos»), a presença do elemento anglo-saxónico (contra-ponto, para as gerações de 70 e 98, da «decadência dos povos peninsulares» e sucessor imperialista – até hoje – dos decadentes impérios ou pós-impérios ibéricos – bem integrados, actualmente, em estruturas neocoloniais como a UE ou o FMI), rebaixado numa contextualização carnavalesca e marginal à cultura canónica («El circo Harris»), e finalmente o duplo rebaixamento grotesco que é, primeiro, conceder a importância de ocupar o título de um capítulo ou «Libro» a um animal, «el zorro» (de grande tradição fabulística, e que é humanizado, ou vice-versa, nos usos linguísticos metafóricos quotidianos) e, em segundo lugar, a focalização na «oreja», que ajusta ainda mais o plano (em termos

cinematográficos), ou o horizonte de expectativas (sempre em contraste com aquele primeiro «icono del tirano»).

A terceira parte, vulgar e prosaicamente intitulada «Noche de farra», situa-nos no ambiente de progressiva irrealidade de «La recámara verde» (o verde, a cor mais negativa do romance, tão longe aqui do lorquiano «verde, que te quiero verde»), que passa para o sobrenatural «Luces de ánimas», resolvendo-se, diríamos nós, ironicamente, em contra-síntese pós-hegeliana, no «Guiñol dramático», isto é, no teatro de fantoches que, por ser dramático, é tragicómico: grotesco esperpéntico.

Destacamos a mais extensa e central quarta parte, em que parece existir uma continuidade semântica com as «ánimas» ou alminhas prévias: «Amuleto nigromante». São sete «Libros», dos quais destacaremos, para já, a importância concedida pelo autor a um mecanismo narrativo típico (a peripécia), «la fuga», que é colocado no início desta parte, como primeiro capítulo ou «Libro». No sentido contrário, não será menos importante o facto de esse relevo surgir apenas no início de toda esta quarta parte: dos restantes seis títulos, cinco são simplesmente indicações estáticas, como fotogramas, e indicam objectos significativos da representação grotesco-esperpéntica: um anel («La tumbaga»), três tipos pós-coloniais («El Coronelito», o sarcasticamente adjectivado como «El honrado gachupín» e «El ranchero»), um cenário rural tipicamente sul e centro-americano («La mangana»).

(Como mais adiante melhor explicaremos, a sequência que liga esta quarta parte e a seguinte constitui o «Prólogo»).

Os títulos dos «Libros» da quinta parte, «Santa Mónica», situam-nos numa zona sombria, sinistra, burocrática, do regime autoritário: «Boleto de sombra» (bilhete para a sombra), «El número tres» (número de uma cela) e o explícito «Carceleras». O elemento sinistro que já surgira claramente no «Amuleto nigromante» consolida-se, nesta parte (e estamos apenas destrinchando os títulos, em pré-análise da apresentação que vem a seguir). Acresce o eventual conhecimento prévio, por parte do leitor, de Santa Mónica de Hipona (332-387 d.C) ter destaque na mitologia ideológica católica, por ser mãe de Santo Agostinho, importantíssima figura no devir do catolicismo que, por sinal, o grotesco-esperpéntico ataca, desde as premissas críticas que já pormenorizámos.

O título da sexta parte joga com o carácter «pan-hispânico» do espanhol que é usado por Valle-Inclán neste romance: «Alfajores y venenos»: o primeiro substantivo pode ser, consoante a zona de falantes da língua espanhola em que nos situarmos, ou uma pasta de confeitaria ou um tipo de doce, ou então (Argentina, Uruguay e Paraguay) um tipo de machete ou catana. A «Lección de Loyola» do «Libro primero» é mais uma inclusão de um nome fundamental do catolicismo na representação do grotesco esperpéntico.

Na «Séptima Parte» (prévia ao Epílogo), temos uma espécie de desfile ou galeria do objecto de crítica – os «barões assinalados» – priorizado pela ofensiva grotesco-esperpéntica: o «Tirano», o «club» e os «bufones».

Tirano Banderas revela, logo desde o início, um vincado carácter vanguardista-modernista, afastando-se da estrutura heteromimética do romance realista oitocentista e disfarçando de «prólogo» a prolepse-*incipit* do livro. Apresenta ao leitor um momento da acção central da história contada na obra (a operação revolucionária contra o «tirano» Santos Banderas, liderada pelo fazendeiro *criollo* Filomeno Cuevas), cuja posição numa sequência linear se situa entre as partes quarta e quinta do romance. Pela sua importância, e por ser a abertura da obra (novamente, gostaríamos de estabelecer uma analogia entre a literatura e a música), ensaiaremos, já, uma análise contrastada deste romance e d'*As Naus*.

A ambientação que é criada, ou re-criada, no *incipit* do *Tirano Banderas* parte de técnicas ultra-românticas/simbolistas (VALLE-INCLÁN 2007: 29): «Luna clara, nocturnos horizontes profundos de susurros y ecos.» (Prólogo).

Diversos estudos críticos têm apontado para a contínua e importante presença dos contrastes entre luzes e sombras no teatro esperpéntico de Valle-Inclán. É manifesta, portanto, a ligação do criador do grotesco esperpéntico à estética expressionista e, ainda além desta, ao simbolismo-decadentismo de que surgiu Valle-Inclán e, como já aqui argumentámos, todas as vanguardas (incluído o seu prolongamento pós-modernista), mesmo as mais iconoclastas ou niilistas, como o futurismo ou o dadaísmo. É claro que mais atrás poderíamos chegar, como vimos também no capítulo 2 deste estudo, chegando ao barroco e ao recursivo, inclusivé estrutural, jogo antitético de contrários, brancuras e negritudes, claridades e sombras.

Por outro lado, a associação sinestésica da escuridão/obscuridade (visão) aos «susurros» e «ecos» (audição), modulada pela perspectiva tridimensional (espacial) da profundidade, prepara o leitor, desde o *incipit* do romance, para a teatralização operada ao longo das páginas que se seguem. Não seria despiciendo, outrossim, explorar as implicações semânticas da nocturnidade dos horizontes e a profundidade dos murmúrios e dos ecos. Por um lado, a noite e os seus elementos: tempo do sono e do sonho (incluindo, naturalmente, os pesadelos e o goyesco *sueño de la razón que produce monstruos*); tempo-espço do inconsciente, da obscuridade, do mal; tempo de bestas nocturnas, morcegos, vampiros, lobos (e lobisomens e outros ilógicos híbridos). A luz lunar, pálida luz, que a tudo empresta uma certa – vaga – irreabilidade, por muito cheia e brilhante que ela se mostre.

Irrealidade... Ou, em qualquer caso, uma outra realidade. A da noite – entendida estritamente enquanto referência temporal: a morte ou o desaparecimento do dia –, que perpassa de dimensão temporal a dimensão física, material, que aqui é representada pelo espaço físico dos «horizontes» (o cenário).

Os «sussurros» evocam por associação semântica conotativa a ocultação, o silêncio (falar sem falar; dizer sem ser ouvido: o ser que oculta que é), a conspiração, o dissimulo – num outro sentido, o disfarce, a máscara. Máscara de carnaval, ou máscara fúnebre: fúnebre carnavalesização. Em qualquer dos casos, teatralização. O espaço que é o cenário do romance, cujo distanciamento heteromimético do leitor em relação aos objectos da representação age no sentido do estranhamento dos mesmos, tal como o cenário de um teatro, ou, na sua ausência, os artifícios luminotécnicos, produzem e instalam um distanciamento entre o espectador-leitor-observador e a obra-texto-significante. Podemos, portanto, afirmar o seu carácter teatralizador de todas as acções narradas e descritas no resto do romance.

Voltamos a referir o peculiar carácter proléptico deste «Prólogo» – *incipit*, que estruturalmente gera uma relação intertextual com o cânone narrativo da tradição épica, solene, da heteromimésis: tal como n’*Os Lusíadas*, *Tirano Banderas* inicia-se *in medias res*. A nossa escolha do clássico épico não tem nada de casual ou circunstancial. Entre outros motivos, indicamos assim a atenção a prestar a que este proléptico prólogo marca o resto do livro sob o signo da guerra, cuja causalidade na representação crítica grotesca da modernidade romântica e pós-romântica temos destacado ao longo do nosso estudo.

Algumas páginas adiante, deparamo-nos com um segundo *incipit*, que inicia o processo da hibridização, intersecção, sobreposição de diferentes épocas (VALLE-INCLÁN 2007: 35):

Sobre una loma, entre granados y palmas, mirando el vasto mar y al sol poniente, encendía los azulejos de sus redondas cúpulas coloniales San Martín de los Mostenses. En el campanario sin campanas levantaba el brillo de su bayoneta un centinela. San Martín de los Mostenses, aquel desmantelado convento de donde una lejana revolución había expulsado a los frailes, era, por mudanzas del tiempo, Cuartel del Presidente Don Santos Banderas. - Tirano Banderas.

Eis a introdução ou apresentação, ao leitor, da personagem que dá (solene) título ao romance (e aqui julgamos interessante reflectir sobre como, em geral, os títulos de Valle-Inclán jogam à ambiguidade, i.e., raramente reflectem de modo expresso o carácter burlesco da obra que designam...). Nesta apresentação do Tirano Santos Banderas, a personagem fica indissoluvelmente ligada, a partir daqui mesmo, ao espaço, à paisagem, ao cenário.

Embora as balizas temporais a que fazem referência os acontecimentos de Tirano Banderas, como aqui foi dito, possam ser situadas algures entre finais do século XIX (o *Porfiriato*) e a primeira década do século XX (os conflitos que precederam a Revolução Mexicana de 1910-17), «los azulejos de [...] redondas cúpulas coloniales» do «desmantelado convento de donde una lejana revolución había expulsado a los frailes», opera a permanência dos séculos do católico império espanhol (i.e., ibérico) dentro do tempo, posterior, da acção do romance.

Algo parecido acontece em *As Naus*, cujo *incipit* analéptico em que um narrador onisciente nos leva até um passado indeterminadamente recente, o da personagem Pedro Álvares Cabral. O «barão assinalado» rebaixado, picarizado, rememora o seu primeiro contacto com uma Lisboa-*Lixboa* estranha (estranhada), reencontrada ao seu (inverosímil?) regresso do fragmentado império português do pós-25 de Abril. O achador do Brasil lembra (LOBO ANTUNES 2006: 11):

[...] a casa de banho colectiva, com um lavatório de torneiras barrocas imitando peixes que vomitavam soluços de água parda pelas goelas abertas [...] À noite, se abria a janela, via os restaurantes chineses iluminados, os glaciares sonâmbulos dos estabelecimentos de electrodomésticos na penumbra [...]

Com esta representação heteromimética, grotesca, esperpéntica, das torneiras, que aplica o mecanismo de animalização dos lavatórios e das respectivas torneiras, «um lavatório de goelas barrocas imitando peixes que vomitavam soluços de água parda pelas goelas abertas», a voz narradora de *As Naus* põe em cena um conceito (e mesmo um *pathos*, um tom) fundamental em todo o romance: o barroco.

Como podemos constatar, não apenas as torneiras são barrocas, mas o próprio estilo linguístico: amguloso?, dilatado, encadeando-se os sintagmas em correspondências semânticas perfeitamente enquadráveis numa poética grotesco-esperpéntica.

E temos, ainda, o contraste entre a mísera, proletária, «casa de banho colectiva» e o expectável requinte, a pompa e a solenidade que associamos, em geral, ao barroco. Além disso, a ideia da imitação prepara o leitor para horizontes de universos ficcionais de artifício e fingimento, de confusão entre o verdadeiro e o falso, tão próprios da arte barroca. Instalamos, por assim dizer, numa representação *baciyélmica*, que não retrata, não reflecte a realidade tal como o narrador heteromimético, disfarçado de 1ª ou 3ª pessoa gramatical, convence o leitor (ingénuo) de que é ou verosimilmente *poderia ser*, mas antes como deve ser interpretada essa realidade, i. e., representa-a grotescamente, criticamente até em relação às categorias da percepção consensualizadas/acordadas?, as metáforas fossilizadas.

A brutalidade do vómito de «soluços de água parda» – soluços de tristeza, pranto; ou, então, alguma embriaguez alcoólica – gera uma fricção semântica relativamente à alusão ao estilo barroco. Esta fricção semântica é mantida em todo o romance, como um dos eixos paródicos de *As Naus*.

E há, por sua vez, uma espécie de humanização na imagem das «torneiras barrocas imitando peixes», pois os «soluços» são, em princípio, actos humanos (ou, em termos linguísticos, o soluço tem o traço semântico [+hum]). E não apenas isto: o facto de a água ser «parda» suja a imagem, e com ela, a própria memória (assunto central no romance de Lobo Antunes e muito menor em *Tirano Banderas*, por sinal). A seguir, a iluminação de uma modernidade anacronicamente sincronizada com os séculos do barroco: «restaurantes chineses iluminados» e «estabelecimentos de electrodomésticos na penumbra».

Temos de acrescentar, em último lugar, que o cenário deste *incipit* é a Rua do Conde Redondo que, para o leitor deste estudo que não estiver familiarizado com certos recantos da vida olissiponense, é uma artéria centralíssima da capital da República (vai dar à Praça Marquês de Pombal) cujo contraste dia-noite é drástico. De dia, zona de negócios e instituições do Estado (como a Polícia Judiciária), e à noite cenário (ir)real de máscaras e fingimento e (da perspectiva do romance, que se liga àquela anterior acusação de 1870) decadência. Era, esta rua (que é, ainda), uma das mais conhecidas zonas de prostituição travesti e transexual de rua. Curiosamente, este aspecto sugere-nos a hipótese futura de confrontar com *As Naus* o também grotesco (e neobarroco) *Cobra* (1972), do ibero-americano Severo Sarduy.

Seja como for, vemos nesta primeira análise comparativa entre ambos os romances que os mecanismos do esperpento fazem parte das estratégias narrativas de *As Naus*. Por sua vez, também o sonambulismo dos «glaciares sonâmbulos» opera uma ligação entre o romance de António Lobo Antunes, o grotesco-esperpêntico de Valle-Inclán e entre ambos e o simbolismo-expressionismo.

Regressando a *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, na Primera Parte («Sinfonía del Trópico»), é-nos apresentada «Santa Fe de Tierra Firme – arenales, pitas, manglares, chumberas – en las cartas antiguas, Punta de las Serpientes»: a ficcionalização da toponímia, e complementarmente, do discurso histórico, da História, tem aqui o seu primeiro momento de relativização grotesca. O título deste «Libro Primero» é significativo: «Icono del tirano», do «Presidente Don Santos Banderas». O nome desta personagem informa duplamente o sentido satírico do esperpento, que é dirigido sobretudo à exploração da maior parte das populações pela aliança entre as elites políticas (nacionais) e eclesiásticas (a Santa Mãe Igreja). O carácter cruel e brutal das repressão que pauta a acção governativa deste ditador ou *caudillo* é representado com uma iconização (fossilização totémica) da personagem, que será, sucessivamente, descrito sucessivamente como: «Generalito» (p. 35), «una inmovilidad de corneja sagrada», «el garabato de un lechuzo» (p. 36), «momia taciturna con la verde salivilla en el canto de los labios» «masculó estudiadas cláusulas de dómine» (p. 38), «la cabeza de pergamino», «Niño Santos, con una mueca de la calavera» (p. 39), «Manchados de verde los cantos de la boca, se recogía en su gesto soturno», «la momia acogió con una mueca

enigmática», (p. 40), «Don Santos rasgó con una sonrisa su verde máscara indiana», «el Tirano [...] desbaratada la voz en una cucaña de gallos.», «tenía siempre el prestigio de un pájaro nocharniego» (p. 43), «[...] acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado.» (p. 44), «Rancio y cumplimentero [...] sin perder el rostro sus vinagres, y se pasaba por la calavera el pañuelo de hierbas, propio de dómine o donado», «su boca rasgábase toda verde, con una mueca» (p. 51), «cruel y vesánico [...] siempre austero [...] despegaba el pañuelo de dómine, enjugándose el cráneo pelado» (p. 52), «ante la momia del Tirano» (p. 53), «Sobre el bastón con borlas doctorales y puño de oro, cruzaba la cera de las manos: En la barbilla, un temblor, en la boca verdosa, un gesto ambiguo de risa, mofa y vinagre» «la hipocondría del Tirano» «La momia amarilla» (p. 54), «era un negro garabato de lechuzo. Raro prestigio cobró de pronto aquella sombra, y aquella voz de caña hueca, raro imperio» «la momia indiana» «con paso de rata fisgona» (p. 55), «El tirano torcía la boca con gesto maligno» «con zumba gazmoña», «La momia indiana [...] exprimiendo su verde mueca» «El Tirano, ambiguo y solapado, plegó la boca con su mueca verde» (p. 56) ... E por aí fora, ao longo de todo o romance.

Neste «Icono del tirano» surge uma outra dimensão essencial do romance: a Necessária participação da «Colonia española» (p. 27) na sustentação da tirania: «El abarrotero, el empeñista, el chulo del braguetazo, el patriota jactancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado», que «se inclinaban en hilera ante la momia taciturna con la verde salivilla en el canto de los labios» (p. 27). Representante máximo deste poder ex-colonial, pós-colonial, neocolonial, é Don Celestino Galindo, cuja caracterização é um outro exemplo a referir como materialização ficcional dos mecanismos do grotesco esperpéntico. Don Celestino Galindo, o «barroco gachupín» (o colono pós-colono) «asentía con el grasiendo arrebol de una sonrisa» (p. 40), «Don Celes soplabase los bigotes escarchados de brillantina y aspiraba, deleite de sibarita, las auras barberiles que derramaba en su ámbito. Resplandecía, como búdico vientre, el cebollón de su calva, y esfumaba su pensamiento un sueño de orientales mirajes.» (p. 41); «El gachupín simuló una inspiración repentina, con palmada en la frente panzona.» (p. 42); «barroco y pomposo» (p. 43); «Don Celes subió la ancha escalera y cruzó una galería con cuadros en penumbra, tallas, dorados y sedas: El gachupín experimentaba un sofoco ampuloso, una sensación enfática de orgullo y reverencia: Como collerones le resonaban en el pecho fanfarrias de históricos nombres

sonoros, y se mareaba igual que en un desfile de cañones y banderas: Su jactancia, ilusa y patriótica, se revertía en los escandidos compases de una música brillante y ramplona: Se detuvo en el fondo de la galería. La puerta luminosa, silenciosa, franca sobre el gran estrado desierto, amortiguó extrañamente al barroco gachupín, y sus pensamientos se desbandaron en fuga, potros cerriles rebotando las ancas [...] turbando la dorada simetría de espejos y consolas.» (p. 46); «Don Celes llegó, mal recobrado el gesto de fachenda entre la calva panzona y las patillas color de canela: Parecía que se le hubiese aflojado la botarga:» (p. 46); «Don Celes experimentaba una angustia pueril entre la mueca del carcamal y el hocico aguzado del faldero: Con su gesto adulator y pedante, lleno de pomposo afecto [...]», «una íntima y remota cobardía de cómico silbado» «se arrugó con gesto amistoso, aquiescente, fatalista: la frente panzona, la papada apoplética, la botarga retumbante [...] Rio falsamente» (p. 47); «El ricacho se infló de vanidad ingeniosa» (p. 49)... E por aí adelante.

A Segunda Parte, «Boluca y mitote» apresenta, em discurso directo e descrições grotescas, o poder e o contra-poder que referimos previamente: o poder actuante dos «gachupines» que se reúnem no Casino Español («floripondios, doradas lámparas, rimbombantes moldurones»: p. 60), para conspirar contra um comício revolucionário (no Circo Harris) e assim assegurar a «tradición colonial del encomendero» (p. 61). Aquí, Don Celes enuncia o supremacismo racial e cultural que subjaz as políticas neocoloniais que são temática central do *Tirano Banderas* (VALLE-INCLÁN 2007: 62):

El índio es naturalmente ruin, jamás agradece los beneficios del patrón y está afilando el cuchillo: Sólo anda derecho con el rebenque: Es más flojo, trabaja menos y se emborracha más que el negro antillano. Yo he tenido negros, y les garanto la superioridad del moreno sobre el indio de estas Repúblicas del Mar Pacífico.

Isto, em conversa com um representante do poder dos Estados Unidos da América, Míster Contum, que completa as palavras do «gachupín» Don Celes com a sentenciosa – nada fantasiosa – frase «Si el criollaje perdura como dirigente, lo deberá a los barcos y a los cañones de Norteamérica». E, acrescentamos nós, à apreciada colaboração dos representantes do Casino Español, que sabotam o comício rebelde. Este momento é exemplar da arte descritiva do grotesco esperpéntico: «Los gendarmes comenzaban a repartir sablazos. Cachizas de

faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris.» (p.71). Vale bem a pena destacar o carácter metaesperpéntico da passagem, na explicitação que informa sobre a poética do fragmentário e do esquemático que subjaz a esse modo de representação: «Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris». Este carácter pictórico e ostensivamente heteromimético é reforçado ao longo da cena que se segue (a reunião do Tirano com o Inspector da Polícia, significativamente nomeado-intitulado como Coronel-Licenciado López de Salamanca, em tripla corrosão dirigida à Academia e ao Exército em geral e à ex-metrópole da neo-colónia: os apelidos López e Salamanca remetem para o universo da antiga – e cristã-velha – Castilla-la-Vieja e para a Velha Academia). Sucessivamente, as indicações da voz narradora operam o rebaixamento, do solene para o pícaro, das máximas autoridades de um regime que, sendo o da ficção esperpéntica, é ou poderá ser o nosso, *mutatis mutandi*: «todos se advertían presos en la acción de una guiñolada dramática» (p. 72); «en su máscara de personaje» (p. 73); «con su rancia ceremonia» (p. 76); «falso y escandido hablar ceremonioso» (p.77); «y los cocuyos encendían su danza de luces en la borrosa y lunaria geometria del jardín» (p. 82).

Nesta cena ou quadro de dramáticas marionetas, o diálogo entre os «barões assinalados» (picarizados) é denso de conceitos fundamentais da crítica pós-colonial, como as relações entre os diversos poderes em disputa pelo controlo e partilha dos recursos das novas repúblicas *independentes*. E novamente, o papel da religião, não necessária ou exclusivamente do catolicismo (e é o Licenciado-Coronel, «hombre agudo, con letras universitárias y jocoso platicar: Nieto de encomenderos españoles, arrastraba una herencia sentimental y absurda de orgullo y premáticas de casta» (pp. 72-73), é este representante do nacionalismo espanhol, atacado a vários níveis, como já explicámos, que assim se exprime): «el laborantismo inglés, para influenciar sobre los negocios de minas y finanzas, comienza introduciendo la Biblia» (p. 77). É fundamental deixar muito claro que a crítica do esperpento, mesmo quando situada no contexto transoceânico do *Tirano Banderas*, procura atingir, com a sua emvestida satírica, isto é, ofensiva, a Espanha oficial, tal como faz A. Lobo Antunes em *As Naus*, em relação a Portugal.

Interessa destacar, finalmente, o dramatismo do artifício barroco dos movimentos do Tirano, neste caso actualizando para o grotesco expressionista o clássico *ut pictura poesis*: «Sobre la cal de los muros, daban sus espantos malas pinturas de martirios, purgatorios, catafalcos y demonios verdes» (p. 78). Novamente, o verde que sublinha a representação grotesco-esperpêntica do Tirano (ou, dependendo dos contextos, do Rei, do Sr. Presidente, do Sr. Dr...): «El Tirano, rubricado el último pliego, habló despacio, la mueca dolorosa y verde en la rasgada boca indiana». Isto é, assinando sentenças e decretos (tirânicos, em boa lógica).

«Noche de farra», a terceira parte, instala de modo definitivo o leitor no esperpento (caso não estivesse já nesse estado de recepção do grotesco), progredindo no contraste entre espaços amplos ou abertos (que correspondem à carnavalização operada pelo espaço da feira, segundo a teoria bakhtiniana do grotesco) e espaços fechados, todos eles populares, de Santa Fe de Tierra Firme (VALLE-INCLÁN 2007: 83):

¡Famosas aquellas ferias de Santos y Difuntos! La Plaza de Armas, Monotombo, Arquillo de Madres [Arquillo de Madres Portuguesas, por sinal...], eran zoco de boliches y pulperías, ruletas y naipes. Corre la chusma, a los anuncios de toro candil en los Portalitos de Penitentes: Corren las rondas de burlones apagando las luminarias, al procuro de hacer más vistoso el candil del bulto toreado. Quiebra el oscuro en el vasto cielo, la luna chocarrera y cacareante [...] Circula en racimos la plebe cobriza, greñuda, descalza, y por las escalerillas de las iglesias, indios alfareros venden esquilonos de barro con círculos y palotes de pinturas estentóreas y dramáticas. Beatas y chamacos mercan los fúnebres barros, de tañido tan triste [...] A cada vuelta saltan risas y bravatas.

Descrição que bem podemos designar de fúnebre carnavalização, é uma focalização no exterior urbano colonial, pós-colonial e neo-colonial ao mesmo tempo. Nas barracas desta feira cujo nome combina ironicamente o apelido do Tirano e «Difuntos» (em referência à impressionante tradição mexicana da Festa dos Mortos) trabalham prostitutas e charlatães, como acontece na Sala da Recámara Verde. É um cenário e são personagens e acções que novamente nos devem fazer lembrar o expressionismo de *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene. Não é por acaso que o Doctor Polaco, especialista nos «mistérios del magnetismo» (p. 87) refere «un teatro de Berlín» (p. 87). Este ambiente – carnavalesco e infernal, como o bordel do capítulo XV do *Ulysses*, de Joyce – funciona como ponto de encontros e desencontros (relações, em suma) dos vários níveis da sociedade, igualando-os, como na medieval dança macabra. Uma burlesca busca policial ali contextualizada é

representada como «aquella contingencia de melodrama» (p. 102), assim recorrendo a voz narradora à paródia como estratégia de distanciamento, de ironia. Uma das protagonistas dessa operação policial de repressão é especialmente interessante: Doña Rosita Pintado, numa das casas da urbe grotesca, labiríntica, infernal, barroca, chamada com múltipla ironia Santa Fe de Tierra Firme é: «una gigantona descalza [...] la greña aleonada, ojos y cejas de tan intensos negros que, con ser muy morena la cara, parecen en ella tiznes y lumbres: Una poderosa figura de vieja bíblica: Sus brazos de acusados tendones, tenían un pathos barroco y estatuário». (p.102)

Noite de Santos e Defuntos que conclui de madrugada, com presos e a absurda normalidade de uma cidade pós-neo-colonial que poderá ser, *mutatis mutandi* (mas nem tanto assim) a Lixboa de Lobo Antunes (VALLE-INCLÁN 2007: 103,104):

Despeinadas y ojerosas atisbaban tras de la reja las hijas de Taracena. Se afanan por descubrir a los prisioneros, sombras taciturnas entre la gris retícula de las bayonetas [...] Tocaban diana las cornetas de fuertes y cuarteles. Tenía el mar caminos de sol. Los indios, trajinantes nocturnos, entraban en la ciudad guiando recuas de llamas cargadas de mercaderías y frutos de los ranchos serranos. El bravío del ganado recalentaba la neblina del alba.

Na nossa prévia análise aos títulos das partes e dos «Libros» do *Tirano Banderas* evidenciamos a importância central (em todas as suas acepções) da quarta parte. Para não privar o nosso leitor da recepção da informação no momento mais adequado, elidimos alguns dados que explicam essa relevância fulcral. Por se tratar de sete «Libros», não faremos síntese sequencial, mas essencial. Enquanto o «Coronelito» Domiciano de la Gándara passa (fugindo) do «Guiñol dramático» para esta quarta parte e prossegue a sua acção conspiradora (contra o Tirano Santos Banderas), três personagens protagonizam duas das passagens mais assinaláveis dentro desta obra em que todas as páginas estão carregadas de significação. Por um lado, temos o índio Zacarías San José, «más conocido por Zacarías el Cruzado» (p. 105), alcunha polissémica explicada a partir de uma cicatriz «que le rajaba la cara» (p. 105) mas que no contexto do romance assume a carga semântica de justiça vingadora. Por outro, a «chinita» (p. 105), mulher do índio, que não chega a ter nome (como, por sinal, o anónimo casal de retornados – colonos colonizados – das colónias portuguesas que surge em *As Naus*).

Exceptuando epítetos como «esclava, la hembra» (p.109), tão reveladores da ideologia radicalmente libertária e igualitária de Valle-Inclán.

Ambos, Zacarías e a chinita, são vítimas directas do sistema pós-colonial e é através deles que o grotesco esperpéntico revela a sua mais lutuosa indignação face à escravatura disfarçada de legalidade (Don Celestino, representante da Colónia espanhola, citando uma frase do Tirano, dissera-o na Segunda Parte – em «Cuarzos Ibéricos»: «En la ley encontrarán los ciudadanos el camino seguro para ejercitar pacíficamente sus derechos» – p. 61). Crítica anti-sistema do grotesco esperpéntico que será comum ao romance de Lobo Antunes, e onde as leis têm a finalidade de blindar os abusos das oligarquias, encabeçadas indistintamente por monarcas ou presidentes da República (como veremos adiante). Uma terceira personagem, o espanholíssimo penhorista Quintín Pereda, com traços de pequeno-burguês merceeiro ou «dêerre» (como os do *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires), representa esse mesmo sistema (VALLE-INCLÁN 2007: 116-117):

El empeñista [...] se dispuso al goce efusivo del periodiquín que le mandaban de su villa asturiana. *El Eco Avilesino* colmaba todas las ternuras patrióticas del honrado gachupín. Las noticias de las muertes, bodas y bautizos le recordaban de los chigres con músicas de acordeón, de los velorios con ronda de anisete y castañas. Los edictos judiciales donde los predios rústicos son descritos con linderos y sembradura, le embelesaban, dándole una sugestión del húmedo paisaje: Arco iris, lluvias de invierno, solen caras, quiebras de montes y verdes mares.

Num certo sentido homologável a este fragmento, António Lobo Antunes pequeno-aburguesa «Barões assinalados», como o trágico-marítimo Manuel de Sousa Sepúlveda ou o *santo* São Francisco Xavier, como veremos. O agiota Quintín Pereda, «honrado» apenas na ironia da voz narradora, mas amparado e estimulado por um sistema socioeconómico injusto (segundo a crítica marxista do capitalismo entendido, e bem entendido, cremos nós, como a exploração da maior parte das populações por grupos minoritários) provoca, indirectamente, a sinistra (tremendíssima) morte do filho dos índios, o «chamaco» (mexicanismo) por causa de uma «tumbaga» ou anel penhorado pela chinita.

Veremos como também A. Lobo Antunes impregna o seu grotesco esperpéntico de tons sinistros, macabros, fúnebres. É assim, nestes tons, que se desenvolve a cena de horror, pontuada pelos grunhidos dos animais, que temos conhecimento da morte do «chamaco»,

devorado pelos porcos, desassistido pela chinita, algemada pelas forças da ordem («mirando crecer la distancia que le separaba de la madre»: p. 131) e após denúncia do «honesto gachupín» e do sobrinho deste, Melquíades. (VALLE-INCLÁN 2007: 138-139):

En la turquesa del día, orfeonaban su gruñido los marranos. Lloraba un perro, muy lastimero. Zacarías, sobresaltado, le llamó con un silbido. Acudió el perro zozobrando, bebiendo los vientos, sacudido con humana congoja: [...] Gruñen los marranos en el cenagal. Se asustan las gallinas al amparo del maguey culebrón. El negro vuelo de zopilotes que abate las alas sobre la pecina se remonta, asaltado del perro. Zacarías llega: Horrorizado y torvo, levanta un despojo sangriento. - ¡Era cuanto encontraba de su chamaco! – Los cerdos habían devorado la cara y las manos del niño: los zopilotes le habían sacado el corazón del pecho. El indio se volvió al chozo, encerró en su saco aquellos restos, y con ellos a los pies, sentado a la puerta, se puso a cavilar. De tan quieto, las moscas le cubrían y los lagartos tomaban el sol a su vera.

Duplo sentido de «Amuleto Nigromante» (título desta mais extensa e assinalável, central, Quarta Parte): inicialmente, é a «tumbaga», o anel (proveniente, por sinal, e peripécias diversas mediante, das mãos de uma meretriz chamada Cucarachita); depois, serão os restos do menino desmembrado e parcialmente devorado pelos porcos do canavial onde (mal) vivem os índios. O pai, o índio Zacarías San José (o plurissignificante nome do pai putativo de Jesus), ou Zacarías el Cruzado (o guerreiro vingador), far-se-á acompanhar, a partir desse horrídeo momento, de um saco com os filiais restos cadavéricos, tal como em *As Naus* «um homem chamado Luís» (de Camões) deambula, pela Lisboa-Lixboa esperpentizada, acompanhado do seu defunto pai, com cujo caixão às costas chega à Gare de Alcântara.

(Entretanto, cumpre lembrar que temos nesta parte, concretamente, no «Libro Tercero», «El Coronelito», a alvorada da noite durante a qual decorreu a acção do proléptico «Prólogo» do romance).

Após um crime, outro crime (como numa tragédia clássica, ou na tragédia burguesa de eleição: o folhetim, a telenovela): a vingança de Zacarías el Cruzado, que executa Quintín Pereda enlaçando-o com a «mangana» usada no México para o gado bovino (há uma certa analogia, aliás, entre o penhorista e os porcos devoradores de gente), e arrastando-o de cavalo pelas ruas. Uma sequência muito cinematográfica, aliás (recomendamos a adaptação cinematográfica de 1993, de J.L.García Sánchez, especulando, ainda, que Tarantino faria um magnífico *Tirano Banderas...*): «Lostregan [por sinal, verbo inventado por Valle-Inclán, a partir

do substantivo galego «lostrego» (*trovão* em português)] las herraduras y trompica el pelele [o fantoche, Quintín Pereda], ahorcado al extremo de la reata [...] Y consuela su estoica tristeza indiana Zacarías el Cruzado» (p. 148), que se junta aos revolucionários Domiciano de la Gándara e Filomeno Cuevas (*criollos*, rancheiros).

O carácter pictórico, esquemático, do esperpento, que temos apontado, é manifesto na descrição do ambiente, da atmosfera, que contextualiza a vingança (VALLE-INCLÁN 2007: 144, 145): «Las figuras se unificaban en una síntesis expresiva y monótona, enervadas en la crueldad cromática de las baratijas fulleras. Los bailes, las músicas, tenían una exasperación absurda, un enrabiamiento de quimera alucinante.» E, simultaneamente com este cubismo expressionista da narratividade grotesca do esperpento, a referência intertextual à obra fundacional da Picaresca enquanto género dos barrocos Siglos de Oro – *Fortunas y adversidades de Lazarillo de Tormes* – ao considerar, o «honrado gachupín», antes de morrer e em discurso indirecto, a través da voz narradora, «...el poco fundamento del mundo y sus prosperidades y fortunas» (p. 119).

As restantes três partes do romance, pelos seus nove «Libros», narram o desenvolvimento da acção para derrocar o Tirano Banderas, que é finalmente executado de modo exemplar.

Assim, a Quinta Parte foca «Santa Mónica»: forte, prisão de encontros heterogêneos, objecto de tratamento a vários níveis e em que destacamos a multiplicidade das vozes dos vencidos, dos dissidentes, dos criminosos-fora-da-lei (porque há – tal é a formulação bastante *realista* do grotesco esperpéntico–criminosos dentro-da-lei, como vimos com Quintín Pereda, por exemplo, ou todo o consórcio que sustenta o poder tirânico de Santos Banderas). O «Libro Primero» («Boleto de Sombra») apresenta um plano geral da prisão, a entrada-recepção dos presos no forte penitenciário; o «Libro Segundo» aproxima o foco, com planos de pormenor, dentro de uma cela; o «Libro Tercero», «Carceleras», realiza uma reabertura do plano: «Bajo la luz de una reja, hacían corro jugando a los naipes hasta ocho o diez prisioneros [...] presos de muy distinta condición: Apuntaban en el mismo naipe charros y doctores, guerrilleros y rondines» (VALLE-INCLÁN 2007: 167). Voz destacada entre estes presos, a de um índio, Indalecio Santana.

A repressão burocratizada no autoritarismo contemporâneo, que pode fazer-nos lembrar a obra de Franz Kafka, é explicitada nesta parte: «Se fusilaba sin otro proceso que una orden secreta del Tirano» (VALLE-INCLÁN 2007: 153). A tristeza que subjaz ao grotesco contemporâneo, o desassossego (o *unheimlich* formulado por Wolfgang Kayser) prevalece em relação ao burlesco, talvez amalgamando-se com a carnavalização (VALLE-INCLÁN 2007: 173-174):

Las raras pláticas tenían un dejo de olvidada sonrisa, luz humorística de candiles que se apagan faltos de aceite. El pensamiento de la muerte había puesto en aquellos ojos, vueltos al mundo sobre el recuerdo de sus vidas pasadas, una visión indulgente y melancólica. La igualdad en el destino determinaba un igual acento en la diversidad de rostros y expresiones. Sentíanse alejados en una orilla remota, y la luz triangulada del calabozo realzaba en un módulo moderno y cubista la actitud macilenta de las figuras.

A Sexta Parte, «Alfajores y venenos», regressa à figura do tirano Santos Banderas, face a quem «la plebe cobriza revivía un terror teológico, una fatalidad religiosa poblada de espantos» (p. 175). O *caudillo* visita os calabouços do Forte de Santa Mónica, de onde, numa cena de burlesco humor negro, conduz um dos presos, o Licenciado Nacho Veguillas, para o palácio presidencial de San Martín de los Mostenses, para o interrogar e ditar a sua sentença de morte. Sucessivamente, são ridicularizadas, rebaixadas, picarizadas, as autoridades (o embaixador de Espanha e don Celestino Galindo – cuja caracterização já vimos) e associadas a perversões ou inclinações, por um lado, decadentes (naquele sentido anterior já referido em diversas ocasiões) e, por outro, reveladoras de uma moral pública hipócrita e pautada pelo catolicismo.

Pela exemplaridade do rebaixamento grotesco-esperpêntico das representações ortomiméticas do heróico e do solene, por um lado, e porque iremos confrontar esta figura com a do Francisco Xavier loboantuniano, examinaremos mais demoradamente várias passagens em que a voz narradora descreve o Embaixador do Reino de Espanha, o «Excelentísimo Señor Ministro de España» (p. 195):

«El carcamal diplomático esparcía sobre la fatigada crasitud de sus labios una sonrisa lenta y maligna, abobada y amable», «El Ministro de Su Majestad Católica, distraído, evanescente, ambiguo, prolongaba

la sonrisa con una elasticidad inverosímil, como las diplomacias neutrales en año de guerras. », «adormilaba los ojos huevones, casi blancos, apenas desvanecidos de azul, indiferentes como dos globos de cristal, consonantes con la sonrisa sin término, de una deferencia maquillada y protocolaria. La mano gorja y llena de hoyos, mano de odalisca (...) diluyendo el gesto de fatiga por toda su figura crasa y fondona» «habló, confuso y nasal, el figurón diplomático» (47); «El Barón de Benicarlés, Ministro Plenipotenciario de Su Majestad Católica (...) proyectaba un misterio galante y malsano, como aquella virreina que se miraba en el espejo de su jardín, con un ensueño de lujuria en la frente. El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, tenía la voz de cotorrón y el pisar de bailarín. Lucio, grandote, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreio, rezumaba falsas melosidades: Le hacían rollas las manos y el papo: Hablaba con nasales francesas y mecía bajo sus carnosos párpados un frío ensueño de literatura perversa: Era un desvaído figurón, snob literario, gustador de los cenáculos decadentes, con rito y santoral de métrica francesa.» (45), «con quimono de mandarín, en el fondo de otra cámara, sobre un canapé, espulgaba meticulosamente a su faldero [Merlín]» (46); «El Barón de Benicarlés, con una punta de ironía en el azul desvaído de los ojos, y las manos de odalisca entre las sedas del faldero, diluía un gesto displicente sobre la boca belfona, untada de fatiga viciosa» «El figurón diplomático acogió la agudeza con un gesto frío y lacio (...) y el desvaído carcamal, en la luz declinante de la cámara, desenterraba un gesto chafado, de sangre orgullosa.»(49); «Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Ministro Plenipotenciario de Su Majestad Católica en Santa Fe de Tierra Firme, Barón de Benicarlés y Caballero Maestrante, concedorado con más lilailos que borrico cañí era a las doce del día en la cama, con gorra de encajes y camisón de seda rosa. Merlín, el gozque faldero, le lamía el colorete y adobaba el mascarón esparciéndole el afeite con la espátula lingüaria.» (184)

É nesta parte da obra que os embaixadores das principais potências pós-coloniais (Europa e Estados Unidos, é claro) se reúnen com a «Diplomacia Latino-Americana» (Libro Tercero: «La nota»), constituindo toda esta secção um admirável quadro de sátira política em que se manifesta um sentido crítico que poderemos apreciar igualmente em *As Naus* (por exemplo, no contraste entre o luxo e a ostentação das autoridades com as misérias provocadas pela acção predadora dessa amalgama de poderes globais, ou menos eufemisticamente, do hemisfério euro-norteamericano: aqui, em relação à América Latina; em *As Naus*, com o foco na África *negra* – os diamantes, o petróleo).

A Séptima Parte, intitulada precisamente «La mueca verde», volta à focalização do Tirano, em primeiro plano até à sua morte às mãos dos rebeldes. Em estrutura cuja simetria foi exaustivamente estudada por autores como Díaz Migoyo (1985), esta secção inicia-se com o jogo da rãzinha e com uma cena palaciana de agudo esperpentismo, onde o Tirano passa a «Generalito», brinca com uma rã-objectualizada, é assistido por uma indígena domesticada (a serva Lupita, diminutivo de Guadalupe, a catolicamente mexicaníssima Virgen de Guadalupe, a virgem dos conquistadores da Estremadura castelhana), que preside («presidía») uma cena burlescamente familiar, colorida e solarenga ou soalheira? (VALLE-INCLÁN 2007: 203):

Generalito Banderas metía el tejuelo por la boca de la rana. Doña Lupita, muy peripuesta de anillos y collares, presidía el juego sentada entre el anafre del café y el metate de las tortillas, bajo un rayado parasol, en los círculos de un ruedo de colores:
- ¡Rana!

Neste burlesco e sinistro exórdio rumo à derrocada do tirano, este ainda domina, ou julga dominar, a situação de revolta em curso, e protagoniza vários diálogos com rebeldes ou opositores, para tentar contrariar os acontecimentos. Um destes rebeldes é o Licenciado Nacho Veguillas (os dêerres, os doutores... Algo não tão distante de nós, não é?), personagem especialmente burlesca, que imita o “¡Cua! ¡Cua!” dos patos constantemente, animalização que surge, em certo sentido como contraponto ao som cómico (sinistro, na boca do tirano) que Santos Banderas produz uma e outra vez, tique de sarcasmo cruel: «¡Chac! ¡Chac!». Numa ironia valleinclanesca relativa à própria intencionalidade burlesca da representação esperpéntica, o tirano descreve o tribunal que irá sentenciar à morte o seu interlocutor, Nacho Veguillas («un presunto cadáver», segundo o Tirano: p. 216), admoestando-o do alto da sua posição presidencial (VALLE-INCLÁN 2007: 205):

– No haga el bufón, Señor Licenciado. Estos buenos amigos que van a juzgarle, no se dejarán influenciar por sus macanas: Espíritus cultivados, el que menos, ha visto funcionar los Parlamentos de la vieja Europa.
– ¡Juvenal y Quevedo!

A resposta, comentário exclamativo na realidade, é como que a voz (metaliterária) do próprio criador do grotesco esperpéntico. Longos diálogos marcam toda esta última parte do romance, naquela que é uma das diferenças mais claras entre o *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, e *As Naus*. Durante esses diálogos, que por vezes mais poderão ser considerados solilóquios, afloram os principais assuntos tratados pelo romance: os interesses estrangeiros e o seu condicionamento da continuidade do colonialismo dos velhos impérios nas «Nuevas Repúblicas» (algo que Lobo Antunes apontará em relação à participação de potências como a URSS e os EUA, mas também a Europa na pilhagem pós-colonial de «novas nações» como Angola ou a Guiné); a situação do «índio triste» (p. 175), com «las sombras que

han echado sobre el alma del indio trescientos años del régimen colonial» (p. 208) – com referências a pioneiros da defesa dos Direitos Humanos como o Padre Las Casas (p. 208); e ainda a reforma agrária (p. 213), uma questão sempiterna, de um e do outro lado do Oceano Atlântico.

Assume uma especial significação que o último dos «Libros» do romance seja um dos mais burlescos de toda a obra, os momentos imediatamente prévios à morte do Tirano Banderas: em «Paso de Bufones» Tirano Banderas observa, do seu palácio de San Martín de los Mostenses, fuzilamentos em Santa Mónica («¡El Pueblo, libre de propagandas funestas, es bueno! ¡Y el rigor muy saludable!»: p. 215), enquanto o leitor vê desfilar, como numa procissão de bobos da corte, diálogos cómico-sinistros (a morte está presente em todas as páginas do romance... Tal como em *As Naus*), entre os quais é preciso destacar o diálogo que o Generalito Niño Santos Banderas tem com o Doctor Polaco (que apenas surgira na Terceira Parte), «Michaelis Lugín, Doctor por la Universidad del Cairo, iniciado en la Ciencia Secreta de los Brahmanes de Bengala [...] un modesto discípulo de Mesmer» (p. 218): mais uma aproximação do grotesco esperpéntico ao mundo expressionista do Dr. Caligari. Quando o Tirano dá ordem de o rapar, por considerá-lo «un impostor» (p. 222), o charlatão pseudocientista puxa, com «el prieto racimo de los dedos» (p. 223) uma peruca. Isto é, o artifício, o fingimento (ou o *baciyélmico*, barroco ser que não é, sendo) marca este exórdio de revolta. A partir daqui, o «Epílogo», num clímax esperpéntico:

Tirano Banderas salió a la ventana, blandiendo el puñal, y cayó acribillado. Su cabeza, befada por sentencia, estuvo tres días puesta sobre un cadalso con hopas amarillas, en la Plaza de Armas: El mismo auto mandaba hacer cuartos el tronco y repartirlos de frontera a frontera, de mar a mar. Zamalpoa y Nueva Cartagena, Puerto Colorado y Santa Rosa del Titipay, fueron las ciudades agraciadas.

Sirvam as anteriores páginas como indicação de que *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, tal como *As Naus*, é um romance cuja arte narrativa se apresenta com uma aparência fragmentária, em que se não descreve, retrata ou comunicam dados de modo linear, de modo realista clássico. Em ambas as obras, enquanto romances adscritos a poéticas heteromiméticas, acontece uma superação do preconceito clássico da referencialidade, procurando-se uma leitura (em termos nietzscheanos-wagnerianos) dionisiaca, de arte total,

embriagadora. Tal como havia acontecido com as estranhas experiências romanescas do *Ulysses*, de Joyce (1922), das *Memórias Sentimentais de João Miramar* de Mário de Andrade (1922), obras que transferiram as arrojadas experiências poéticas de finais do século XIX para a obra literária de prestígio *tout court*, o romance, dinamitando-o e assim, reinventando-o, tal como, aliás, haveria de continuar (provavelmente fixando os seus limites plausíveis) o discípulo dilecto de Joyce, Samuel Beckett, nos anos 50, com obras como *Molloy* ou *O Inominável*.

Nos casos presentes dos romances *Tirano Banderas* e de *As Naus*, as sinopses e os guiões de leitura podem certamente ajudar, criando um mapa que será apenas objecto de uso para o crítico ou o leitor que procure um esclarecimento informado; porém, a conotação e a sugestão são tão mais importantes do que as referencialidades concretas ou denotativas na experiência da sua leitura já que, em última instância, é a leitura da obra em si que interessa ao leitor genuinamente interessado na experiência artística.

Tirano Banderas. Novela de tierra caliente representa o real, enfim, de uma maneira abrangente, marionetizando, fantochizando, *muñequizando* personagens, cenários e discursos (ainda que tendendo a tipificá-los, orientação artística devedora, talvez, de uma linhagem platonizante constante nas artes ocidentais) do mundo colonial e pós-colonial (i.e., sempre colonial) de inícios do século XX, já havendo experimentado as conquistas das Revoluções mexicana e soviética e as não menores conquistas da Primeira Guerra Mundial. Anos, esses, em que se geram as condições e circunstâncias que darão lugar a um outro-mesmo mundo: o grande império pós-imperial do Estado Novo e do 25 de Abril.

III.3. Apresentação analítica de *As Naus* (1988), a partir da poética do grotesco esperpéntico

O sétimo romance de António Lobo Antunes, *As Naus*, parte do final do seu anterior romance, o prévio, *Auto dos Danados* (1985). Vejamos o que se lê no capítulo que abre o desfecho do romance:

A chama ergueu-se da mesa e assustou a cadela, que recuou a ladrar, de pernas abertas, deixando uma bosta no tapete. Pelas vidraças da varanda, entre os vasos quebrados, nos campos até ao Guadiana, naus de pimenta e de canela aportavam de Índias [*em maiúscula numa edição varietur*] invisíveis. Os chaparros ondulavam quando me levantei, marujos empoleirados nas oliveiras dobravam e redobravam as velas

Na extensa apresentação que acabamos de fazer do romance de Valle-Inclán, e do grotesco esperpéntico que o conforma, fomos já dando conta de elementos comuns a este romance de A. Lobo Antunes. Na apresentação analítica do mesmo, que agora encetamos, recorreremos a subtítulos que destaquem elementos que consideramos de grande pertinência para fundamentar a proposta desta dissertação: a integração de *As Naus* na estética esperpéntica. A separação será, no entanto, em certo modo artificial e, apenas, com a finalidade de sublinhar aqueles elementos. É, todavia, essencial ressaltar o facto de os parâmetros de análise, i.e., de os recursos estilísticos e as focagens temáticas próprias da poética do grotesco esperpéntico não ocorrerem, em geral, de forma isolada. Assim: a picarização é um procedimento que abrange personagens e cenários, discursos e representações identitárias; por outro lado, a ibericidade é transversal, por delimitar culturalmente os aspectos do real que são o objecto da sátira esperpéntica.

As Naus (cujo título original previsto, lembramos, era *O regresso das caravelas*) desenvolve-se em vários espaços, ainda que o presente da narrativa seja uma Lisboa intertemporal, na qual se cruzam (principalmente) os séculos das grandes navegações e da criação dos impérios ibéricos (i.e., séculos XV a XVII, portanto) e o período imediatamente posterior à *Revolução dos cravos* de 25 de Abril de 1974, que significou o final da longa ditadura nacional-católica do *Doutor* Oliveira Salazar, desencadeando o consequente, abrupto

e traumático processo de descolonização, isto é, o ponto final do império português. Este abrangia, lembremos, o Extremo Oriente (Timor Ocidental) e ambas as costas do continente africano (Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde). António Lobo Antunes encaixa, liga, cola, sobrepõe ambas as épocas para pôr em cena toda uma sátira da construção identitária portuguesa: os grandes heróis dos Descobrimentos, que regressam – retornados – à Lisboa do 25 de Abril. Uma Lisboa que é estranhada do leitor contemporâneo pela morfologia-caligrafia de *Lixboa*, num procedimento de estranhamento gráfico que joga com a escrita medieval do topónimo e com a fonética específica do dialecto lisboeta do português moderno (/liʃ' boɑ/), e em que os retornados, na maior parte símbolos heróicos do nacionalismo português, se sentem perdidos, abandonados à sua (má) sorte, picarizados. Note-se que para além dos transcronismos, surgem personagens *castelhanas* ou *espanholas*, (actores secundários, ainda que de relevante função), facto que contribui poderosamente para marcar o romance com uma abrangência ibérica que, a seu modo, retoma a representação esperpéntica do *Tirano Banderas* ou de *El ruedo ibérico*.

Um caso de sátira dos modelos clássicos – e que autores como Carlos Reis classificam como *pós-moderno*²⁰ – é este romance de Lobo Antunes. Sátira paródica (ou paródia satírica) que nos arriscamos a caracterizar como a picarização das armas e dos barões assinalados. Vultos da história, mitificados pelo texto oficial, e que aqui voltam a uma pátria desditosa, para Graça Abreu (GRAÇA ABREU 2008: 153):

Sobreviver numa cidade que os não quer de volta – às características da urbe junta-se a rejeição de familiares e restante população (é de mau grado que a família de Vasco da Gama o recebe e Manoel de Sousa de Sepúlveda é expulso do seu apartamento na Costa da Caparica pelos populares que o ocuparam)- é tarefa árdua e requerendo recurso aos heterodoxos expedientes que alguns encontram à margem do que a sociedade oficialmente sanciona. Os que de tal não são capazes ou são de novo forçados a partir (como Pedro Álvares Cabral, que emigra clandestinamente para França) ou soçobram numa qualquer forma de alienação (como Diogo Cão, permanentemente alcoolizado).

²⁰ Cfr. REIS 2005 (c. IX).

Segundo alguma crítica, a personagem principal de *As Naus* é «o País».²¹ Se por «País» – maiusculizado – entendermos o *texto* identitário português, então é, de facto, uma sátira paródica deste. Sátira, pela virulência, pela pungente irrisão dos elementos que o configuram; paródia, porque nela Lobo Antunes transforma, re-cria, vários níveis dos estratos literários e históricos em que essa mesma identidade é sustentada.

Sátira da épica camoniana, mas também da própria representação historiográfica, *As Naus* pode, de facto, ser considerada uma anti-epopeia. Como, aliás, refere Gomes dos Santos (1996: 39).²² Porque os heróis são anti-heróis, vencidos da vida; porque a itinerância dessas personagens (os retornados da descolonização, no fim do império português) não é uma viagem de triunfo, mas de derrota; porque no fim das dificuldades, não é a glória que espera por nenhum deles.

As personagens principais são *os barões assinalados*.²³ Que incluem, como uma das várias personagens principais, o próprio autor de *Os Lusíadas* (1572). Sugerimos que possa ser esta a personagem principal,²⁴ ainda que a polifonia cacofónica característica da obra de Lobo

²¹ REIS 2005: 304. Na p. 306, lemos que «*As Naus* (1988), ao parodiar factos e figuras históricas arrancadas ao passado em que pareciam estar irreversivelmente sacralizados, testemunha o tenso (às vezes conflituoso) regresso ao espaço europeu, depois da falência do Império, obrigando a redefinir as fronteiras nacionais, e por isso, a reenquadrar heróis e feitos históricos (Ramos, 2000). Uma tal “carnavalização da epopeia” (Giudicelli, *in* Piwnik, 1996: 31) sintoniza bem com toda uma produção ficcional portuguesa e finissecular que, em conjugação com o já referido motivo da guerra colonial, desconstrói mitos, juízos e valores cujo sentido se esvazia no Portugal pst-imperial e no imaginário que dele se nutre (cfr. Ribeiro e Ferreira (orgs.), 2003); assim se desemboca numa «escrita pós-moderna dos Descobrimentos» (Pageaux, 1997), ou, noutros termos, na «perspectiva amarga, só parcialmente camuflada pela paródia, de um imperialismo às avessas».

²² «Esta epopeia que, pelo seu uso sistemático do discurso transgressor e carnavalesco da paródia, termina por ser uma anti-epopeia, na medida em que assistimos a uma verdadeira dessacralização dos mitos históricos do passado e do presente, narra o trágico e desanimado regresso dos «retornados» das ex-colónias. Através do cruzamento de textos com *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, retomam-se, parodisticamente, os grandes navegadores, considerando-os como retornados dos destroços do império colonial português. Mas voltam também nessa «caravela» os que ficaram à margem da História oficial» (SEIXO 2002: 191).

²³ As personagens que vão surgindo ao longo dos 18 capítulos do romance são, em lista exaustiva e por ordem de aparição: Pedro Álvares Cabral (capítulos I, III, XV), Camões (II, VIII, XIV, XVIII), Vasco da Gama (II, X, XVI), Miguel de Cervantes (II), São Francisco Xavier (III, IV, IX, XVII), um casal de retornados anónimos (V, XII), Diogo Cão (VI, XIII, XV, XVII), Manuel de Sousa de Sepúlveda (VII, XI), Gil Vicente e Nuno Álvares Pereira (XII), Fernão Mendes Pinto (IX), D. Manuel I (X, XVI), Afonso de Albuquerque (XI, XIV), D. Francisco de Almeida (XI), o Padre António Vieira (XI), Garcia da Orta (XIV), Luis Buñuel e Federico García Lorca (XV), Miguel de Vasconcelos (XVI), Egas Moniz, Santo António, Fernão Lopes, Almeida Garrett, D. Fuas Roupinho, Gomes Leal (todos no XVII), um flautista míope que evoca o de Hamelin (XVIII). Também se alude, de passagem, a dois poetas barrocos: Francisco Rodrigues Lobo e Jerónimo Baía.]

²⁴ «De entre os nomes consagrados, distingue-se o *Homem de nome* Luís por, no desfecho, ser quem conta (marcando a sua condição de escritor)» GRAÇA ABREU (2008: I, 153).

Antunes acabe por impor o conjunto de todas as personagens. Não é descabido considerar-se que em última instância o autor de *As Naus*, enquanto paródia de *Os Lusíadas*, seja o próprio Luís de Camões²⁵ (a modo de Cide Hamete Cervantes Benengeli). Aliás: é igualmente sustentável a interpretação de que a personagem seja o *povo* português enquanto colectividade *pícaro*. *As Naus* entra, logo desde as primeiras páginas, em diálogo iconoclasta com a tradicionalmente conhecida como «grande epopeia do povo português».

É possível ver no romance um cruzamento, a partir da intertextualidade paródica, entre o clássico camoniano e a anti-épica *Peregrinação* (1614). Porém, a referência intertextual – cujo alcance julgamos ser fulcral, ao ponto de se tratar de uma intertextualidade determinante para a própria estrutura da obra – à obra de Fernão Mendes Pinto não será apenas satírica, apenas paródica. Pois ambas as obras, a de 1614 e a de 1988, partilham da «sátira picaresca da ideologia senhorial» (cfr. SARAIVA 1961). Que, no caso lobo-antuniano, é actualizada em mais de três séculos, inscrevendo-se na tradição da desconstrução ficcional dos textos identitários oficiais. Uma tradição, por assim dizer, *contra-Textual*.

²⁵ Cfr. SEIXO (2002: 188, 189).

III.3.1. A ibericidade de *As Naus*

Três anos volvidos sobre o exórdio daquela obra romanesca de cariz vincadamente grotesco, *As Naus* (cujo título original previsto, recordamos, era *O Regresso das Caravelas*) conta a história do regresso a Portugal (a Lisboa, essencialmente) de pessoas-personagens centrais no discurso histórico nacional(ista) português, as armas e os barões assinalados, com a esporádica e relevantíssima presença ou intervenção de figuras da chamada cultura espanhola. Reformulamos, acrescentando informação cronológica, a lista das *dramatis personae* que na já nota 24 (página anterior) apresentámos. Por ordem de entrada em cena: Pedro Álvares Cabral (c.1468 -c.1520), «um homem chamado Luís»–Camões (c.1524 - 1578), Miguel de Cervantes (1547–1616), Vasco da Gama (1469 -1524), São («Senhor») Francisco Xavier (1506 - 1552), Diogo Cão (século XV), Manuel de Sousa Sepúlveda (c.1505 - c.1552), F. Mendes Pinto (1510/14 - 1583), El-Rei Dom Manuel (1469 - 1521), Garcia da Orta (c.1501 - 1568), Dom Sebastião (1554-1578), Federico García Lorca (1898 -1936), Luis Buñuel (1900 - 1983). A presença espanhola/castelhana e, portanto, a ibericidade temática do romance, são indiscutíveis após esta enumeração de personagens. Cervantes integrando o grupo de retornados de que faz parte Camões e ainda Lorca e Buñuel carnavalizados em ciganos – na Baixa de Lixboa – e que veremos aparecer no capítulo décimo quinto do romance. Não devemos esquecer que «São» Francisco Xavier serviu a coroa portuguesa, mas era de origem navarra, isto é, espanhola. Trata-se, em relação ao *paradigma nacional* de entendimento do real, de um híbrido ou ser transnacional.

São muitas, portanto, e de várias épocas e condições, as personagens que vão surgindo ao longo dos capítulos do romance. Desde figuras destacadas das navegações e colonizações portuguesas (Álvares Cabral, Vasco e Paulo da Gama, Diogo Cão) a reis e «traidores» (Dom Manuel I, Dom Sebastião, Miguel de Vasconcelos), castelhanos (Cervantes, Buñuel, Lorca), escritores (Camões, Garrett, António Vieira) e muitas outras figuras diversas da história portuguesa (e ibérica). O efeito global é, em certo sentido, o de um carnavalesco deambular de máscaras. Carnavalesco e sinistro, saliente-se: uma carnavalização fúnebre (e, pensando

em Bakhtin, sem o sentido regenerador da paródia funerária conhecida como *enterro da sardinha*).

O romance está estruturado em dezoito capítulos. Iremos apresentá-lo seguindo a sua linearidade, que, tal como em *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, não se ajusta a um diacronismo heteromimético realista, isto é: tem todo o género de sinuosidades, de prolepses, analepses, fusões e confusões de vozes narradoras, acções, descrições actuais e evocações, memórias, frequentemente intradieéticas.

O episódio que funciona como *incipit*, já aqui analisado na sua relação com *Tirano Banderas*, apresenta o regresso de Pedro Álvares Cabral, achador do Brasil, a «uma cidade que conhecia sem conhecer», por uma absurda sucessão de cenários (*Lixboa*, Angola, Coruche) que o leva do aeroporto da Portela para outros lugares. Cenários absurdos e esperpentizados, mas que seguem a talvez igualmente absurda mas inapelável lógica da memória, do esquecimento, das elaborações individuais do real e das suas ficcionalizações. Há, porém, um motor constante para todas as acções: a fome, a sobrevivência. Tal como na picaresca clássica, *el hambre*. E, chegado à Lixboa do Conde Redondo dos travestis e dos notários, sem nenhum tipo de reconhecimento da sua heroicidade pelos demais, Pedro Álvares Cabral é encaminhado para uma residencial algures no centro – decadente – da cidade decadente.

O navegante chega ao aeroporto de Lisboa, em data incerta, mas situada imediatamente após a revolução portuguesa do 25 de Abril de 1974. Em analepse é-nos relatada a sua partida para Luanda («há dezoito ou vinte anos»), como emigrante; contextualmente, ainda que já instalados na anacronia, inferimos que a referida partida ocorre durante o regime ditatorial do Estado Novo. Depois desta analepse-rememoração, é narrado o seu regresso a Lixboa, em companhia da mulher e do filho, com alusões à independência de Angola e conseguinte desmembramento do império português. Misturam-se lembranças da sua vida naquela província ultramarina, como mais um português obrigado pela necessidade a emigrar.

É narrado, também, o retorno de «um homem de nome Luís» (isto é: Camões) a Lisboa, com o caixão do pai. Vítima de roubos dos funcionários corruptos, é esta a sua única bagagem. Em analepse, é narrada a sua dramática e repentina saída da Angola convulsa do processo de

independência, tal como a sua viagem – que evoca a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto – na companhia de Vasco da Gama e de Miguel de Cervantes, com quem dialoga e joga às cartas. Na alfândega do porto de Lisboa, junto aos comboios do Cais do Sodré, vários polícias da Guarda Nacional Republicana interrogam Camões e registam o caixão.

É, pois, no segundo capítulo, que surge a personagem que contribui para a dimensão metaliterária do romance, e que é outra característica dos esperpentos de Valle-Inclán: o (ou *um*) «homem chamado Luís». Isto é, Luís Vaz de Camões, autor de *Os Lusíadas*, ficcionalizador d'*as armas e os barões assinalados*, que aporta ao Cais de Alcântara (um dos cenários mais dramáticos das levas de retornados que regressaram à metrópole do império português em processo de precipitado desmantelamento). Camões não chega sozinho, como vimos, mas acompanhado pelo pai, neste que será o maior símbolo do romance: o pai, morto e dentro de um caixão. Camões, exemplo de herói picarizado que deve ser diferenciado dos restantes, em parte pelo seu carácter literário e em parte por vontade e acção das gerações posteriores da sua *nação*, graças à apropriação que da sua obra e biografia (isto é, vida ficcionalizada) chegaram a realizar, até hoje, os discursos oficiais portugueses. Neste capítulo, o poeta chega em estado pré ou proto-épico, isto é: ainda tem o seu poema épico na mente e apenas começará a escrevê-lo alguns capítulos depois.

Acompanha-o, precisamente, Miguel de Cervantes, aqui «um maneta espanhol que vendia cautelas em Moçambique» (LOBO ANTUNES 2006: 19-20). Não é este um pormenor despiciendo, uma vez que Camões e Cervantes foram incorporados, com discutível critério em muitas ocasiões, ao discurso identitário nacional português, no caso do primeiro, e espanhol, no caso do segundo (consideremos, por momentos, as estátuas ficcionalizantes de ambos os escritores, representações escultóricas de reconhecimento-apropriação colocadas em Lisboa e Madrid, as capitais dos impérios português e espanhol). Isto, apesar da crítica ao programa colonial-imperial que poderia representar o episódio d' «O velho do Restelo» no caso d'*Os Lusíadas* e dos inúmeros exemplos de leituras críticas da heterodoxia do *Quixote*.

Ao colocar estas três personagens num cenário canalha, biltre, lorpa, a jogar à bisca, numa nau própria da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (ratos, escorbuto), o autor do romance instala uma das linhas mestras da obra: a picarização das armas e dos barões assinalados, numa crítica sociocultural baseada no rebaixamento sistemático das

representações oficiais, isto é, no modo grotesco-esperpêntico, e integrando na dimensão nacional portuguesa dessas representações uma outra dimensão nacional, a espanhola.

Esse embrião de ibericidade será formulado de modo inequívoco e preponderante na figura que aparece no terceiro capítulo.

Vimos a chegada de Pedro Álvares Cabral, com mulher e filho no primeiro capítulo. As autoridades no aeroporto de Lisboa atribuem-lhes um alojamento; na caótica chegada dos retornados do ultramar, é-lhes proporcionado um lugar para se instalarem: «arranjámos-lhe um lugar na Residencial Apóstolo das Índias» (LOBO ANTUNES 2006: 17). Esta pensão fica perto do largo de Santa Bárbara, na zona da capital portuguesa em que estão também as ruas Conde Redondo e Luciano Cordeiro e os bairros das Colónias/Anjos, Intendente, Praça do Chile/Arroios, a Avenida Almirante Reis (uma das áreas olissiponenses nocturnamente mais sórdidas, agora e então).

Ora, a Residencial Apóstolo das Índias é *governada* por um outro retornado, este, de Moçambique: Francisco Xavier. «Era uma casa arruinada no meio de casas arruinadas» (LOBO ANTUNES 2006: 29). Na decadência ruínosa de um tal cenário, conheceremos a procelosa história daquele, seu dono, o seu carácter chulesco (em todas as acepções) e a mixtificação que orienta o seu relato pessoal. Este grotesco, esperpêntico, São Francisco Xavier encerra o capítulo com chave de ouro – por assim dizer- ao comunicar a Pedro Álvares Cabral que a mulher terá que trabalhar num bar (de prostituição) para pagar a «contazinha da pensão» (LOBO ANTUNES 2006: 34).

Pedro Álvares Cabral chega, assim, à Residencial Apóstolo das Índias, irónica e anticlerical referência ao dono deste alojamento prostibular: aqui, não *o santo* Francisco Xavier mas apenas o «senhor» Francisco Xavier (recorde-se, nascido em Navarra e, pelo menos quanto à sua origem cultural, *espanhol*, ainda que ao serviço do projecto imperial português). É uma das principais personagens e representa, junto com Manuel de Sousa Sepúlveda, o mais completo exemplo de picarização das armas e dos barões assinalados, dos heróis do mar, nobre povo, nação valente e imortal. O passado e o presente misturam-se, entre as evocações de um passado grotescamente feliz que contrasta com um presente infeliz,

e igualmente grotesco, na equivalência dos tempos e dos espaços gerada pela representação esperpêntica.

III.3.2. A picarização dos heróis do mar, das armas e dos barões assinalados

O poeta épico Luís Vaz de Camões é rebaixado, como dissemos, através do próprio signo que o representa para-o-Real, que o exterioriza enquanto identidade ou sujeito. Mas há mais. O que o autor realiza é, principalmente, uma *picarização do génio-poeta-soldado-mártir da Pátria*. Em qualquer representação de Camões refluem ecos de camadas de representações anteriores, que se sobrepõem e entrecruzam numa tradição que remonta às décadas posteriores a 1580, e que evolui ao longo dos seguintes séculos. Pensemos, por exemplo, no poema *Camões*, de Almeida Garrett (1825): «Dai, Portugueses, / Dai esmola a Camões!»

A imagem formulada – pelo romantismo garrettiano – de um génio *nacional* em estado de pobreza é baseada naquilo que parece ter sido, de facto, a desafortunada vida do poeta épico. Ela não constitui, de todo, uma picarização do poeta, que neste poema – *Camões* (1825) – é objecto de clara interpretação/construção romântica. Porém, o poeta oitocentista antecipa a apropriação e *simbolização* do clássico quinhentista. Em vários sentidos, antecede «o homem chamado Luís» de *As Naus*. Representa a literatura e a cultura incompreendidas e maltratadas pela sua pátria (ou nação); a perplexidade paradoxal de quem se dedica à escrita de assuntos nacionais (com ou sem pendor nacionalista), ou de quem viveu momentos críticos ao serviço dessa nação, e que sente depois a amargura da incompreensão (há muitos casos assim nas ditas literaturas *nacionais*). No caso de Garrett, conhecemos-lhe o desterro. Em Lobo Antunes, a experiência da guerra colonial e do posterior *retorno* é, como sabemos, componente basilar desde o seu primeiro romance. Garrett escrevia em homenagem a Camões imbuído de ideais liberais progressistas, bem o sabemos. A voz do poeta épico, em *Os Lusíadas*, lamentava-se:

E ainda, Ninfas minhas, não bastava
Que tamanhas misérias me cercassem,
Senão que aqueles que eu cantando andava
Tal prémio de meus versos me tornassem:
A troco dos descansos que esperava,
Das capelas de louro que me honrassem,
Trabalhos nunca usados me inventaram
Com que em tão duro estado me deitaram!
(*Os Lusíadas*, VII, 81)

Por sua vez, a cosmovisão camonianiana, e apesar da perspectiva disfórica (crítica, contra-oficial) genialmente introduzida no seu poema, apoiava-se ainda nas certezas de uma teologia pré-galilaica anterior ao cepticismo radical que haveria de corroer todos os sistemas teóricos edificados antes do século de Darwin e Nietzsche, bem antes do Simbolismo e das Vanguardas.

A obra romanesca de A. Lobo Antunes participa dessa vontade de expressão do sentimento do absurdo que é moderna, mas que já no barroco flui e reflui nas redes nervosas da cultura europeia. O niilismo, entendido como cepticismo radical, negação dos sentidos existenciais oferecidos (ou impostos) pelas culturas oficiais, é tradição minoritária mas persistente na cultura ocidental e aflora em toda a obra do escritor com uma força que o liga, em importância de primeira ordem, à linha barroca da sátira e do grotesco (ROBALO CORDEIRO 2002: 451): ²⁶

A atracção despertada por esta obra [*Os Cus de Judas* (1979), mas estes comentários aplicam-se a *As Naus*] radica fundamentalmente no efeito de choque provocado pela encenação de um mundo, físico e mental, edificado sob o signo da negatividade e da excessividade. Tudo aqui, por um pendor radicalmente pessimista, é reduzido à anulação e à anulação sistemáticas [...] Pessimismo, desajuste e desilusão.

Vejamos, então, como nos é apresentado o *nosso* Virgílio, o *nosso* Homero, em *As Naus*. O segundo capítulo abre assim: «Era uma vez um homem de nome Luís, a quem faltava a vista esquerda [...] sentado em cima do caixão do pai» (LOBO ANTUNES 2006: 19). Poderosa imagem, esta: o poeta *imortal*, sentado no caixão que contém os restos *mortais* do pai, poeta recém-chegado de Cazenga (Luanda, Angola), logo após a descolonização que se seguiu ao 25 de Abril, produto da «parteira mão castrense» (cap. V). Neste contexto, não será particularmente assinalável o facto de historicamente Luís Vaz de Camões não ter morado em

²⁶ Rejeitamos a concepção eminenmente negativa do niilismo que, num malentendido complexo que não caberá aqui analisar, o relaciona com o mal, a vontade de destruição da civilização. Jünger seria um exemplo deste malentendido. No nosso estudo, o niilismo é a negação de valores oficiais e comunitariamente partilhados e, sobretudo, sacralizados (dogmatizados); dos traços identitários colectivos (que costumam estar subordinados àqueles). É, o niilismo, um sentido de acção reflexiva que, pressupõe o cepticismo e a dúvida sistemática... Que são o começo da actividade filosófica – do pensamento dinâmico e criador.

Angola porque, aliás, reconhecemos neste gesto narrativo mais uma aplicação do princípio da incongruência que é próprio do grotesco. Fixemo-nos apenas no poder sugestivo da imagem. No simbolismo desse caixão que o irá acompanhando ao longo do romance até, literalmente, se tornar líquido: «o homem de nome Luís recebeu uma cama na Rua do Norte em troca da garrafa de leite com o cadáver do pai» (LOBO ANTUNES 2006: 72). O pai morto é, primeiro, cadáver; depois passa para uma caixa; finalmente, o processo de redução mostra-no-lo dentro de uma singela garrafa de leite (leite *Vigor*, sugere-nos talvez a ironia?). Tragicómica imagem... O filho-mito picarizado, que transporta o pai morto dentro de uma garrafa.

Este é o *nosso* Camões, sim, mas que, em desgraçada e miserável condição, perdeu a auréola beatificadora do mito: não pode afastar-se, diferenciar-se, do contexto grotesco em que se esbate. Na verdade, é algo assim como uma violentação do mito. Um *abuso*, usando o termo de Hutcheon no seu clássico sobre a paródia. Ele, Luíz Vaz de Camões, é aqui, como António José Saraiva apontava em relação à *Peregrinação*, um pícaro. Um triste, um coitadinho que luta pela vida, cujo motor é a fome: um pícaro. É-o, sem deixar de ser o autor de *Os Lusíadas*. Que imaginamos a partir das imagens que nos foram sendo transmitidas por gerações de textos e intertextos: coroa de louros, pena de pato e tinta-da-china. De maneira nenhuma o imaginamos como as palavras de Lobo Antunes no-lo representam: «agarrei na caneta e no caderno do criado sem ossos [que é, sublinhe-se, Garcia da Orta], sacudi-me melhor na cadeira, apoiei o cotovelo esquerdo no tampo, e de ponta da língua de fora e sobrelhas unidas de esforço, comecei a primeira oitava heróica do poema» (LOBO ANTUNES 2006: 77).

Qual o cenário destes momentos fundacionais? Um café de Santa Apolónia, da Estação de Santa Apolónia: espaço relevante pelo seu simbolismo, Cais das Colunas dos emigrantes do século XX, das «malas de cartão», do reverso da Exposição do Mundo Português de 1940 ou da Exposição Universal de 1998.

É aqui, neste espaço impessoal e ambíguo, de desterrados e retornados, entre a suja Alfama e o proletário Beato, que o grande poeta começa o seu *arma virumque cano* (2006: 123):

O homem de nome Luís ainda escrevia oitavas, diante da mesma água mineral, na esplanada do café de Santa Apolónia, apontando de tempos a tempos o olho oco, que parecia ver para trás, na direcção de bagageiros de passinho marreco sob malas imensas ou de negociantes de droga.

E não apenas: neste processo de degradação do mito, de reflexo do herói clássico nos espelhos côncavos e convexos do grotesco, vemo-lo a meditar nos seus problemas, nas suas «chatices, que caneco» (LOBO ANTUNES 2006: 124), em acções que no paradigma clássico de *mimésis* seriam *ob-scenas* – de acesso interdito à cena, à expressão pública. Eis o próprio Camões, na primeira pessoa (LOBO ANTUNES 2006: 22): «Urinei à sombra de uma camioneta de fruta [...] urinei a pensar no relojoeiro surdo-mudo, de pupilas de Charlot, cercado por centenas de cucos furiosos, que consertava molas microscópicas a dez metros do meu emprego [...]» E Pensamos no capítulo XX da Primeira parte do *Quixote*; como esta, entre tantas outras coisas, paródia dos romances de cavalaria, dos Amadises de Gaula, Palmeirins e Orlandos Furiosos, inclui o elemento que Bakhtin (1984 [1965]) denomina «imagem grotesca do corpo» (*Quijote*, I, 20):²⁷

En esto, parece ser, o que el frío de la mañana, que ya venía, o que Sancho hubiese cenado algunas cosas lenitivas, o que fuese cosa natural (que es lo que más se debe creer), a él le vino en voluntad y deseo de hacer lo que otro no pudiera hacer por él [...] y así, lo que hizo, por bien de paz, fue soltar la mano derecha, que tenía asida al arzón trasero, con la cual, bonitamente y sin rumor alguno, se soltó la lazada corrediza con que los calzones se sostenían, sin ayuda de otra alguna [...] y echó al aire entrambas posaderas, que no eran muy pequeñas [...] se halló libre de la carga que tanta pesadumbre le había dado. Mas como don Quijote tenía el sentido del olfato tan vivo como el de los oídos, y Sancho estaba tan junto y cosido con él, que casi por línea recta subían los vapores hacia arriba.

E é este, de facto, um recurso que encontramos ao longo de todo o romance de A. Lobo Antunes. O contraste entre a imagem épica do herói clássico e as pulsões escatológicas. E ainda, para além disso, temos um comportamento vulgar que certamente o imaginário colectivo, moldado em grande medida pelo cânone identitário oficial, e que não seria associado pelo *comum senso* à figura-mito de Luís Vaz de Camões: «Cocei as crostas do herpes

²⁷ «This is why the essential role belongs to those parts of the grotesque body in which it outgrows its own self, transgressing its own body, in which it conceives a new, second body: the bowels and the phallus [...] Eating, drinking, defecation and other elimination». BAKHTIN (1984: 317), c. V, «The Grotesque Image of the Body».

da orelha, cuspi para a água invisível na esperança de uma ideia, mas onde catano sepultar o pai se não há dinheiro sequer para o serviço dos mortos?» (LOBO ANTUNES 2006: 23) O comportamento e, bem vemos, a linguagem (LOBO ANTUNES 2006: 124-125): «Todos nós temos as nossas chatices, que caneco, a minha, por exemplo, é não conseguir desembaraçar-me do pai que aqui trago, os ossos, ou o que sobrava dos ossos.»

O contraste entre o poeta-Camões e o poeta-um homem chamado Luís é potenciado quando ele surge em pleno processo de criação do poema épico, mas no contexto banal – sujo, grosseiro – de *Lixboa*; «distraído das suas tosses [as de Garcia da Orta] e da teimosia das varejeiras nos pastéis de feijão, redigia tempestades e concílios de deuses com um cálice de martini ao alcance da barba» (LOBO ANTUNES 2006: 127). Garcia da Orta, o importante botânico – cuja obra, como sabemos, chegou a ser uma referência científica em toda a Europa. Que foi, como também sabemos, amigo do poeta (em Goa) e cujos restos, como se sabe, foram exumados em 1580 da Sé de Goa para ser condenado, postumamente, por judaísmo²⁸. E que neste romance de oblíquos anacronismos, ou transcronismos, recebe Camões, no seu apartamento do Bairro Alto. Casa exígua onde mora com a mulher, cinco filhos e um sogro inválido e agonizante e onde se dedica à botânica e ao radioamadorismo. Garcia da Orta, radioamador... É lá que «o homem chamado Luís» escreve os primeiros cantos d' *Os Lusíadas* (LOBO ANTUNES 2006: 128): «O homem de nome Luís emendava, na toalha de oleado do almoço, amores desastrosos de aias e de reis [naturalmente, em alusão à história de Dom Pedro e Dona Inês de Castro], e Garcia da Orta comunicava, a afinar botões, com um chefe religioso persa convertido às ondas hertzianas.»

O botânico e boticário passa brevemente pelo romance, mas é uma presença importante. Como vimos, é na sua companhia que «um homem chamado Luís» começa a escrever o clássico que, em grande medida, é parodiado em *As Naus*. E observemos que foi no livro de Garcia da Orta *Coloquios dos simples e drogas e cousas medicinais da India, e assi dalgumas frutas achadas nella, onde se tratam algumas cousas tocantes a medicina pratica, e outras cousas boas pera saber, composto pelo doutor Garcia d'Orta, fisico del'rey nosso*

²⁸ «vimos synogas mezquitas, em que sempre eram dictas e prégadas heresias, tornados em nossos dias Igrejas sanctas benditas» (Garcia de Resende, em MEDINA 2004).

senhor (Goa, 1563) que Camões teve a sua primeira publicação, com uma ode dedicada ao Vice-Rei da Índia, D. Francisco de Almeida Coutinho²⁹.

Finalmente, é muito digno de nota o encontro do mito rebaixado, ou simplesmente humanizado, de *Camões-um-homem-chamado-Luís*, com a sua própria figura, fossilizada na forma de honrarias oficiais, e que se dirige aos «estimados leitores», como Cervantes se dirige aos seus no prólogo do *Quixote* (LOBO ANTUNES 2006: 130-131):

De modo que fui moendo episódios heróicos, parando a tomar notas nas retrosarias iluminadas, até desembocar na praça da minha estátua, mãe, com centenas de pombos adormecidos nas varandas em atitudes de loiça e cães que alçavam a pata no pedestal da minha glória, e embora o bagaço me atrapalhasse as pernas e me obrigasse a arrastar os sapatos numa marcha de trombose [...] estimados leitores, a Rua do Carmo acendeu-se de um cortejo de tochas e de risos de pajens, alabardas picavam o asfalto, adenóides de ginetes fungavam, e o rei D. Sebastião surgiu a cavalo rodeado de validos [...] a caminho de Alcácer Quibir.

Aqui, a narrativa prepara o leitor para um desfecho disforicamente aberto. É o capítulo XIV, magnífico exemplo do grotesco vegetal invasivo – tão característico do grotesco esperpéntico – com plantas carnívoras, espessura de folhas aromáticas, lianas que colhem crianças «ao acaso» e um efeito humorístico e, no mínimo, desconcertante. Acerca da associação entre o grotesco, a hibridização do humano, vegetal e mineral, e barroco, escreveu Roland Barthes que (BARTHES 1977: 147-151):

Talvez seja isto o barroco: uma contradição progressiva entre a unidade e a totalidade, uma arte em que a extensão não é aditiva, mas multiplicativa, em resumo: a espessura de uma aceleração [...] como o tormento de uma finalidade na profusão [...] é a imagem vegetal que prova o barroco [...] tudo se reproduz e, todavia, nada se repete.

Pensamos, também, no tardo-gótico (pré-barroco?) que foi baptizado no século XIX por Garrett e Varnhagen como estilo *manuelino*.

²⁹ MOURA HUE (2006).

Na perspectiva que aqui nos ocupa, é também extremamente interessante a evocação da sua viagem de Angola para Lisboa, passada em grande parte a jogar às cartas com Vasco da Gama que, como sabemos é, e adicionando-se uma articulação secular de discursos apologéticos e intersemióticos, o «barão assinalado» *por excelência* de *Os Lusíadas*. Vasco da Gama, no romance de A. Lobo Antunes um «reformado amante de biscoitos e suecas», é n' *Os Lusíadas*:

Vasco da Gama, o forte Capitão,
Que a tamanhas empresas se oferece,
De soberbo e de altivo coração,
A quem Fortuna sempre favorece.

São os primeiros versos da oitava XLIV do Canto I, primeira apresentação de Vasco da Gama n' *Os Lusíadas* (ainda que não a primeira alusão, que surgira na oitava XII: *Dou-vos também aquele ilustre Gama, / Que para si de Eneias toma a fama*). O seu papel principal no poema épico é sobejamente conhecido e estudado, por isso vejamos qual o Vasco da Gama que nos mostra – nos representa – António Lobo Antunes.

A personagem surge no segundo capítulo, acompanhando Camões e Cervantes num navio que transporta retornados da Angola em descolonização. O anacronismo da sincronização, por assim dizer, de personagens que viveram, respectivamente, na segunda metade do séc. XV (Vasco da Gama morreu em 1524), e na segunda metade do século XVI (o épico português faleceu em 1580 e o autor do *Quixote* em 1616), é já em si revelador. As consensuais regras ou leis que sustentam a coerência espácio-temporal são subvertidas, pervertidas, pela força céptica do grotesco, que hibridiza e miscigena todos os níveis de realidade *para abrir outras possibilidades de interpretação da mesma*, para em outros espelhos que não os oficiais a reflectir. Esta afirmação será discutível, certamente. O próprio Lobo Antunes referiu, em entrevista, que *As Naus* surgiu como brincadeira. Acharmos nós que se trata, de facto, de uma brincadeira, mas uma brincadeira muito séria e de perenes reflexões (e aquilo que, nas suas entrevistas, há, ou não, de sincero – de transparência, como se diz agora desde o *prestigiante* verbo do Poder – será, porventura, discutível). E como surge aqui este Gama picarizado, no romance? Trata-se de «um reformado amante de biscoitos e suecas

[...] que vedava com rolhões de pano e estearina de vela as frestas do caixão» (LOBO ANTUNES 2006: 22) e que, no beliche do «homem chamado Luís» lhe mostra um humilde álbum de fotos:

Aqui sou eu no cavalo de pasta aos quatro anos, O terceiro a partir da esquerda sou eu na tropa em Tancos, esta tirou-me o meu irmão Paulo quando descobri o caminho marítimo para a Índia, Agora, que engraçado, repare, estou com os colegas da secção de rótulos da fábrica de cerveja.

Os saltos da primeira para a terceira pessoa são recorrentes dentro da obra do escritor, e com esta técnica multiplica as perspectivas, constituindo-se em estratégia narrativa que transforma a experiência da leitura do texto literário em labirinto de inúmeras ramificações. E que, por outro lado, contribui para esse dinamismo, esse contraste, essa instabilidade, essa multiplicidade dos centros de gravitação que, ao fim e ao cabo, é tão própria do barroco e das vanguardas.³⁰

É um «ilustre Gama, / Que para si de Eneias toma a fama», com muito pouco do heroísmo exaltado pelo Camões de 1578, que fala *en passant* da sua viagem à Índia, arruinado, «devastado até à arquitectura dos ossos pelas monções do Oriente» (p. 190). É um Vasco da Gama proletário, «da secção de rótulos da fábrica de cerveja». Cujas representação oficial é satirizada pelo autor, assim castigando, ofendendo, a representação epifânica, quase teleológica, das navegações portuguesas (LOBO ANTUNES 2006: 90): «lembrou-se de quando o chamaram ao Paço, lhe entregaram uma frota e o mandaram à Índia oferecendo-lhe, para o ajudar, um maço de mapas de continentes inventados, pilhas de relatórios mentirosos». *Ridens castigat mores*.

Entretanto, é este o (*anti*-)barão assinalado, navegante-jogador, que no romance irá conquistando, em apostas sucessivas, parte do território português – obrigando à intervenção do próprio rei Dom Manuel. Ele é, em *As Naus*, o anti-herói assinalado cujas armas são as cartas de jogar, pícaro digno do *patio de Monipodio* de *Rinconete y Cortadillo* (1613), de

³⁰ Cfr. o ensaio de António Marques *Perspectivismo e Modernidade* (1993). Capítulo V, «Formas do barroco na filosofia contemporânea» (pp. 127-134).

Cervantes, ou dos infelizes e de má fortuna *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), ou *Buscón Pablos* (1626) de Quevedo e, naturalmente, da narrativa de Fernão Mendes Pinto ou da *História Trágico-Marítima*, os relatos de naufrágios quinhentistas compilados no século XVIII por Bernardo Gomes de Brito. Um Gama *picarizado* que, contra toda a tradição textual oficial, se insere na linhagem deste tipo de personagem que veio substituir, como já vimos, os piedosos Aquiles do paradigma clássico de representação. Toda a heroicidade solene, *de tuba canora e belicosa*, desce, por assim dizer, ao rés-do-chão da *mimésis pós-moderna*, e é difícil conceber confissões narrativas (da primeira para a terceira pessoa e vice-versa, sempre Vasco da Gama) tão degradantes como estas de *As Naus* (LOBO ANTUNES 2006: 143-144):

Acontecera-lhe [3ª pessoa] de tudo na vida, desde descobrir a Índia a limpar com as próprias mãos as diarreias e os vômitos do meu [1ª pessoa] irmão moribundo Paulo da Gama, a ajudar a entupir de rolhas de estearina o caixão do pai de um infeliz qualquer [*o homem de nome Luís*] que viajava para o reyno num porão de navio a seguir à revolução de Lixboa [o 25 de Abril de 1974] [...] até, como agora, morar nesta vivenda do bairro económico da Madre Deus, a Chelas [...] e o único objecto que conservei dos meus anos de navegações incontáveis e que é este ursinho cromado que uma ninfa do oriente, uma secretária de Administração indonésia filha do deus Oceano e de uma vestal do templo, me ofereceu à despedida de Goa, quase no portaló, na condição, meu amor, de não me esqueceres nunca, tenho vinte e três anos, uma cicatriz de apendicite, palpa, e dou pelo nome de Adelaide da Ressurreição Peixoto

A grotesqueria venenosa desta última passagem intoxica a (apenas potencial) ternura da lembrança daquela sua «ninfa do Oriente», com a fala em discurso directo dela, Adelaide Peixoto, que dá conta da sua vulgaridade. Aliás, os elementos de tradição poética clássica e culta -*Ninfa do oriente, filha do deus Oceano, Vestal do templo*- são invertidos/anulados –degradados, diríamos nós a partir das teorias do Grotesco de Kayser e Bakhtin- pela referência à kafkiana profissão (*secretária da Administração*), pela menção à *cicatriz de apendicite* e ainda pelo nome *Adelaide da Ressurreição*, que inconscientemente talvez o leitor associe a âmbitos mais populares e corriqueiros.

Interessa, neste ponto, focar uma outra personagem, como dissemos previamente, fulcral para se entender melhor como a categoria do grotesco esperpéntico é a mais adequada para enquadrar o romance *As Naus*. Francisco Xavier, o santo proxeneta, é outra das figuras picarizadas, esperpentizadas. Propomos a leitura de dois textos sobre o santo evangelizador e

uma sobre Fernão Mendes Pinto, articulando as três:

Ce n'est que le 24 septembre 1540, que Paul III signera la Bulle Regimini militantis, qui établira dans l'Eglise la Compagnie de Jésus. A cette date, François aura déjà quitté Rome et sera parti vers son grand destin.³¹

Son pocos los hombres que tienen el corazón tan grande como para responder a la llamada de Jesucristo e ir a evangelizar hasta los confines de la tierra. San Francisco Javier es uno de esos. Con razón ha sido llamado: "El gigante de la historia de las misiones" y el Papa Pío X lo nombró patrono oficial de las misiones extranjeras y de todas las obras relacionadas con la propagación de la fe.³²

Fernão Mendes Pinto, natural de Montemor, era em 1554 um traficante que ganhara muitas riquezas traficando entre o Japão, a China e o Pegú, durante longos anos. Numa das suas viagens ao Japão conheceu o Padre Francisco Xavier e emprestou-lhe dinheiro para a construção de uma igreja.³³

O missionário, oriundo da vila navarra de Xavier e co-fundador da Companhia de Jesus, foi canonizado pelo Papa Gregório XV, em 1622, setenta anos após a sua morte na Ilha de Sanchoão. Dirigia-se para a China, no intuito de prosseguir a sua bem-sucedida acção de promoção da fé católica no longínquo Oriente. Toda a tradição destaca nele a santidade, a abnegação e o pendor virtuoso e a capacidade de operar milagres. É, por outro lado, um dos santos de maior representação icónica, no barroco tridentino. Diz a tradição que, após a sua morte, o seu corpo sem vida permaneceu em estado incorrupto.

Ora, a religião é parte fundamental do(s) texto(s) identitário(s), e o santo Francisco Xavier é o *barão assinalado* da componente conversora de almas da expansão portuguesa. Não esqueçamos o contexto da política interna e internacional da época, as guerras santas (ainda em vigor) entre o Islão e a Cristandade: «que Deus peleja / Por quem estende a fé da madre igreja» (*Lusíadas*, X).

Vejamos, então, o ilustre e egrégio jesuíta reflectido no espelho deformador do grotesco esperpéntico (LOBO ANTUNES 2006: 178-179):

O senhor Francisco Xavier, que adquirira o hábito de colar à nuca uma auréola de santo decorada por lampadzinhas de várias cores que lhe forneciam o aspecto equívoco do anúncio de uma marca de pilhas [...] proxeneta e gatuno [...] o eleito de Deus quedou-se imóvel no passeio a raspar a sarna dos sovacos

³¹ <http://www.jesuites.com/xavier/rome/> - consultado em julho de 2013.

³² http://www.corazones.org/santos/francisco_javier.htm – consultado em Julho de 2013.

³³ SARAIVA 1981.

absorto [...] com as ampolas da auréola acendendo-se e apagando-se em torno da cara, junto às discotecas de Arroios, do modo que aparece, torturado e bondoso, nas pagelas dos missais de madrepérola, acompanhando uma oração de resultado garantido contra os desgostos de família.

Maria Alzira Seixo (2002: 173) refere esta representação do Santo missionário como «inegável perversão»: trata-se, de facto, e seguindo a proposta etimológica da especialista antuniana, de uma *per-versão*. Ou seja, uma outra versão do texto identitário oficial. Uma versão que, aliás, já surge na narrativa de Fernão Mendes Pinto e nas cartas de Pero Vaz de Caminha, de Bartolomé de las Casas e das vozes que deixaram o testemunho das sombras da acção *civilizadora* na formação dos impérios português e espanhol. Isto é: essa *per-versão*, dependendo da leitura, poderá revelar-se mais adequada (i.e., verdadeira, em grau) do que a versão transmitida oficialmente. É um santo que arrasta de cá para lá «a barriga gigantesca» (LOBO ANTUNES 2006: 71), de «impiedosos compromissos de chulo» (p. 68), que hospeda na sua pensão Residencial Apóstolo das Índias, ao Largo de Santa Bárbara, entre os Anjos, o Bairro das Colónias, o Intendente e o Conde Redondo, o Campo dos Mártires da Pátria, alguns dos navegadores-retornados que vão chegando a uma Lisboa (*Lixboa*) em que se não reconhecem. Ruas, estas, bem reais na sua sordidez, na prostituição de rua e na delinquência, nas marginalidades. Bairros de nomes sonoros e cujos significados e evocações se entrelaçam no tecido do romance: signos, todos eles, que fazem parte constituinte do *Texto* identitário português. É lá, na encardida pensão, que Pedro Álvares Cabral e Diogo Cão partilham misérias. É lá que Pedro Álvares Cabral se vê obrigado, pelo santo missionário (e) retornado do ultramar, a prostituir a mulher para pagar a conta da cama na pensão. Quanto à «inegável perversão»: esta imagem caricaturesca, hipertrofiada, de um homem destacado do clero não desiludirá o horizonte de expectativas de um leitor anticlerical, por exemplo; ou de quem estiver meramente informado sobre as diversas ocorrências eclesíásticas menos espirituais e mais carnavais, tanto de reformistas como de contra-reformistas pretéritos e contemporâneos (Irlanda, Estados Unidos, etc.). O anticlericalismo, por sinal, que é uma das mais importantes vertentes do *Lazarillo de Tormes*, o texto fundacional da picaresca. Perversão? Ou simplesmente uma outra versão? Ou, talvez, a-versão? Bem poderá, a distorção grotesca, ser o lugar da representação para quem, nas estruturas representativas do Poder, não tem voz.

No quarto capítulo, na primeira pessoa, o «Senhor Francisco Xavier» relata os seus sórdidos afazeres quotidianos, a sua vida com a mãe e os filhos, que dormem todos juntos, com ele. A este presente, contrapõe as memórias de Moçambique; como, perante a urgência de fugir dos conflitos coloniais, no confuso magma da Revolução de 74, vende a esposa para poder comprar um bilhete para Lisboa. Trata-se de um episódio integralmente dedicado a esta personagem, cuja esperpentização o desumaniza, o envilece, até limites insuspeitáveis. Ou talvez o re-humanize, resgatando-o das representações oficiais e fossilizadas.

Como prova da importância da personagem Francisco Xavier e do espaço sórdido em que o humano é quase necessariamente rebaixado (a pensão onde o proxeneta «senhor Francisco Xavier» guarda, como gado castrense, as suas tágides prostitutas), a narrativa fixa-se nela, continuando o quarto capítulo com a sua voz, na primeira pessoa (recurso narrativo canonizado pela picaresca clássica). Entre lembranças de lembranças, memórias e desmemórias, Francisco Xavier, o chulo do Largo de Santa Bárbara, aos Anjos/Intendente, desfia memórias de uma África feliz, rememorando os abusos coloniais que lá, então, podia praticar. O leitor conhece, neste capítulo e com a autoridade ou o efeito de veracidade que a primeira pessoa confere a qualquer discurso ou testemunho, que Francisco Xavier conseguiu regressar à metrópole vendendo a mulher a um octogenário, num flagrante processo picarizador (e o testemunho em primeira pessoa foi, como bem sabemos, institucionalizado no campo literário ibérico pela tradição picaresca).

Também objecto deste processo picarizador serão, entre outros, Camões, Cervantes e o Gama (transformados no romance em três tristes pícaros?). Fantoques do esperpento, «na expressão de estupidez visionária dos heróis», são, pois: o santo proxeneta, «Senhor Francisco Xavier», as Prostituições trágico-marítimas, Manoel de Sousa Sepúlveda e Fernão Mendes Pinto, na Bôite Aljubarrota.

O quinto capítulo representa um contraponto contrastante, barroco, em relação ao discurso colonialista explorador de Francisco Xavier. Aqui, a brutalidade da guerra, a sua insensatez, os *desastres da guerra*, são especialmente focados, na voz dos retornados-vítimas: os colonizadores colonizados (LOBO ANTUNES 2006 [1988]: 45): «Já não pertencemos nem sequer a nós, este país comeu-nos as gorduras e a carne sem piedade nem proveito»

Os protagonistas, aqui, são um casal anónimo de personagens idosos, que representam os emigrantes sem nome, «gente escura de Trás-os-Montes ou da Beira», de vida «sem majestade» (LOBO ANTUNES 2006: 41-50). Narra-se a sua história de pobreza e necessidades, em Guiné-Bissau, entre a fome e a guerra, desde antes do fim do Império, «a revolução de Lixboa» (LOBO ANTUNES 2006: 42). As cruéis vinganças e represálias da colónia nos seus primeiros dias pós-coloniais, e a perda de qualquer sentido existencial para esses anónimos *humilhados e ofendidos*, que depois de ter trabalhado e mal-vivido durante toda uma vida nos longínquos territórios do império (vale a pena repetir a citação): «Já não pertencemos nem sequer a nós [...] achavam-se tão pobres como haviam chegado». Assim, o que nos oferece este capítulo é uma representação disfórica e mesmo niilista da descolonização do império português. Depois de três meses de viagem de retornados, são alojados num hotel de luxo, onde surge a voz (grotesca, esperpentizada, orwelliana) da Revolução (LOBO ANTUNES 2006: 50):

uma voz divina, imensa, autoritária [...] informou com ferocidade [...] informou com pompa [...] que se encontravam no Hotel Ritz por pura benevolência paternal das autoridades revolucionárias preocupadas em zelar pelo conforto e tranquilidade dos seus filhos até o Estado democrático, nascido, com a ajuda da parteira mão castrense.

Trata-se de um episódio particularmente heterogéneo quanto a ambientes e personagens e nele destaca-se o contraste entre o passado e o presente do casal de retornados. Os seus dias no hotel apresentam-se com abundante profusão de contrastes grotescos, o que reafirma a sensação de absurdo (como o é o terem sido alojados num hotel de luxo em contraste com Pedro Álvares Cabral, o «descobridor» do Brasil, «barão assinalado» dos que mais, mas hospedado, porém, na residencial do proxeneta).

No sexto capítulo, e no cenário grotesco da Residencial Apóstolo das Índias, surge uma nova personagem, Diogo Cão, sempre à procura, prostituta após prostituta, de um amor perdido do passado. É na residencial que ele conhece Pedro Álvares Cabral. Ao mesmo tempo, há neste capítulo uma crítica da expansão análoga à que Camões enunciara através da voz do Velho do Restelo. Por sua vez, as Tágides são picarizadas, rebaixadas, na associação do seu

significante à representação das prostitutas que *labutam* com base na Residencial Apóstolo das Índias. O trabalho liberta.

Aqui, pois, a família de Pedro Álvares Cabral conhece Diogo Cão, retornado de Angola, que vive, em delírios alcoólicos, encerrado nas suas memórias. Lemos os pensamentos do primeiro, que insiste nas recordações pessoais, sobre elas reflectindo e incluindo a explicação (grotesca, esperpêntica) das acções de exploração e navegação que nos séculos XV e XVI conduziram à criação do império português: «à cata de arquipélagos inexistentes à deriva na desmedida do mar» (LOBO ANTUNES 2006: 55). E naquela que no romance é uma das duas únicas referências expressas e inequívocas a datas, «na parede havia um calendário parado, em Julho de mil novecentos e trinta e cinco» (LOBO ANTUNES 2006: 57). É a data da consolidação do Estado Novo, do regime ditatorial dirigido por Oliveira Salazar, nascido do golpe de Estado de 28 de Maio de 1926 e reafirmado com a Constituição de 1933, cuja vigência chegaria até 1974. Referência ao Estado Novo e, portanto, também aos seus discursos, sugerindo a permanência do nacionalismo fascista para além do 25 de Abril, em tempos mais recentes e democráticos.

No sétimo capítulo, aparece uma nova personagem essencial para a nossa análise, a figura (retirada da *História Trágico-Marítima*) Manuel de Sousa Sepúlveda. Outra figura de retornado, esta é uma das mais repugnantes personagens do romance, do ponto de vista ético ou moral (apenas Francisco Xavier lhe faz, neste terreno, sombra); nela se concentram os diversos sentidos que nós destacaríamos no grotesco esperpêntico lobo-antuniano: voyeur pedófilo, traficante de diamantes, covardíssima pessoa que é, no romance, o paradigma do colonizador-explorador, que cresce no solo da guerra e do sistema explorador que é qualquer estrutura imperial-colonial. Retornado de África, procura safar-se, desenrascar-se, e movido como os anti-heróis da picaresca mais sórdida pela procura dos bens materiais, falando com a linguagem dos canalhas, viaja por *Lixboa*, até à Costa da Caparica.

Quando acontece a convulsão revolucionária Manuel de Sousa Sepúlveda encontra-se em Malange (Angola). Aqui, é traçado um retrato ácido das relações entre uma corrupta rede de autoridades coloniais e as estruturas internacionais de tráfico de diamantes: «o amigo inspector da PIDE» (LOBO ANTUNES 2006: 60). É uma cáustica crítica ao sistema de exploração colonial que se vivia no império português e que se prolongou na posterior ordem

internacional pós-colonial (na realidade, em qualquer império, cada um com as suas especificidades). Este tipo de colono é o equivalente, em *As Naus*, ao «honesto gachupín» penhorista de *Tirano Banderas*. Regressa de Angola a Lixboa em avião, a partir da África do Sul (aquela África do Sul do Apartheid dos anos 70 e 80).

Reencontra-se com o irmão, que o recebe «sem sorrisos» (LOBO ANTUNES 2006: 63), de modo que sai às escondidas e apanha um táxi em direcção à plebeia zona de praias da Costa de Caparica. Ali, Sousa de Sepúlveda espera refugiar-se no «apartamento, quase nunca usado, para férias europeias na Costa da Caparica» (LOBO ANTUNES 2006: 59).

Novamente, a acção decorre, conduzida pela linguagem neobarroca de Lobo Antunes, ramificando-se a prosa em recordações e descrições grotescas, à medida que o táxi sai de Lixboa e cruza o rio Tejo, pela ponte Salazar-25 de Abril-San Francisco (da Califórnia, mas, porque não, o nosso santo proxeneta?). Ao chegar ao seu destino, depara-se, este Manuel de Sousa Sepúlveda indignado de espanto, com que o apartamento da praia «comprado há doze anos a pensar na reforma» (LOBO ANTUNES 2006: 65), se encontra ocupado, como resultado da revolução, por «o povo de maxila côncava dos bairros de lata da Fonte da Telha» (LOBO ANTUNES 2006: 67). No fim, de despojado colono, esta personagem passa a ser despojado pós-colono.

Saltamos, aqui, para o capítulo nono, porque nos parece mais útil, como se verá, deixarmos o capítulo oitavo para o ponto seguinte. O capítulo nono, portanto, volta a focalizar o espaço apostólico dominado pelo santo chulo, Francisco Xavier, «o padroeiro de Setúbal» (LOBO ANTUNES 2006: 86). O tema fundamental é aqui a colonização e o seu carácter explorador: de recursos, de pessoas. Lobo Antunes associa esta característica essencial da acção colonial à acção evangelizadora eclesial. E surge, então, uma outra data, que contribui para indicar a transtemporalidade da narrativa: 1971. Ainda o Estado Novo.

Aprofunda-se aqui o relato de Francisco Xavier (denominado às vezes como «padroeiro de Setúbal»), sobre o seu passado na Índia e em Moçambique e o seu presente em Lixboa. Corrosiva sátira dirigida ao catolicismo (um anticlericalismo que forma parte, também, do esperpento de Valle). A primeira pessoa com que esta personagem começa a primeira linha («Deus sabe que eu não queria», LOBO ANTUNES 2006: 79) liga este episódio directamente à

tradição picaresca que António José Saraiva (como vimos em páginas anteriores) relaciona com *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto. Com um discurso particularmente hipócrita, por um lado, e risível, por outro, Francisco Xavier (ou outras vozes, ao longo do capítulo) revisam a colonização e o 25 de Abril («aquela coisa comunista da revolução dos tropas», LOBO ANTUNES 2006: 81). Nisto, surge o próprio Fernão Mendes Pinto, cujas verificadas históricas relações com o grande promotor ibérico do jesuitismo em terras orientais são satirizadas no romance («fiz-me sócio no comércio de evangelhos», LOBO ANTUNES 2006: 80). Narra-se a chegada de F. Xavier ao «sítio absurdo chamado Lixboa» (LOBO ANTUNES 2006: 81), as vivências na miséria da sua pobreza de vagabundo, até que acontece um (re)encontro casual com Fernão Mendes Pinto – outra vez ele – que está à procura de «papel e ossinhos de frango nos caixotes de lixo» (LOBO ANTUNES 2006: 82). O autor da contra-épica *Peregrinação* oferece-lhe, então, a possibilidade de gerir uma das «sucursais do seu negócio»: trata-se, precisamente, da Residencial Apóstolo das Índias. No final, Francisco Xavier regressa a África à procura da esposa outrora vendida: em ambos é patente a degradação causada pela passagem do tempo. E consegue levá-la de volta consigo para Lisboa, «trabalhar de puta em Lixboa» (LOBO ANTUNES 2006: 87).

Do capítulo nono para o décimo, temos uma nova inflexão no tom da narrativa: aqui, duas personagens da mais elevada consideração heróica, em termos discursivos oficiais, Vasco da Gama e o rei Dom Manuel deambulam num velho Ford pelo Guincho e pela Marginal de Cascais (a intertextualidade é manifesta: «Ao volante do Chevrolet pela Estrada de Sintra», de Álvaro de Campos³⁴), por diversos cenários, predominando a tristeza e o sentimento de decadência. Ao contrário do padroeiro de Setúbal, São Francisco Xavier, que é representado como um canalha repugnante, tal como Manuel de Sousa Sepúlveda, estas duas personagens surgem rodeadas por uma aura de coitadinismo e desorientação que os irmana com o casal

³⁴ Maleável aos meus movimentos subconscientes do volante,
Galga sob mim comigo o automóvel que me emprestaram.
Sorrio do símbolo, ao pensar nele, e ao virar à direita.
Em quantas coisas que me emprestaram eu sigo no mundo
Quantas coisas que me emprestaram guio como minhas!
Quanto me emprestaram, ai de mim!, eu próprio sou!
(«Ao volante do *Chevrolet* pela estrada de Sintra». PESSOA 2014: 157-158).

de retornados sem nome, anónimos. É uma outra maneira de picarizar a autoridade e o poder, pela via da tristeza, da mera pacatização do poder.

Vasco da Gama é o protagonista deste capítulo. Aqui, o navegante que abriu em 1498 a rota comercial para a Índia circum-navegando o continente africano e que no segundo capítulo tinha regressado (retornado) a Portugal na companhia de Miguel de Cervantes Saavedra e de Luís Vaz de Camões, este Vasco da Gama esperpentizado, o «barão assinalado» por excelência picarizado, chega a Vila-Franca de Xira, pequena cidade de província, para trabalhar na indústria de sapatos. A memória surge intermitentemente «com a meticulosa precisão da saudade» (LOBO ANTUNES 2006: 89), e o navegante empreendedor vai enriquecendo a jogar às cartas. Lembra-se de como saiu de Lixboa, porque o fez, a sua relação com o poder (tema central do romance), e acaba por se tornar proprietário de uma grande parte do território português, graças à sua habilidade com as cartas. É apresentado, mais uma vez, o contraste entre o âmbito do poder e o do povo. Ulterior indignidade, rebaixamento, revela-se que padece uma doença venérea.

Reúne-se, aqui, com outra figura histórica «assinalada», El-Rei Dom Manuel I, com quem se encontra, numa espécie de desejo degradado e sentimentalismo ridículo. Esperpentizados, ambos, em elevadíssimo grau.

António Lobo Antunes oferece-nos, ainda, através da continuada proliferação de imagens surpreendentes e de desvios semânticos, uma representação náutica dos portugueses que desfaz o lugar-comum do «nobre povo» os «heróis do mar».

A nobreza está completamente ausente desta visão cáustica de Portugal, e os heróis do mar... Diogo Cão, queixoso, coitadinho – dois atributos, de resto, que se estendem à totalidade das personagens do romance – sente-se perdido, e nas suas próprias palavras, «num reyno onde os marinheiros se coçam, desempregados, nas mesas de bilhar, nos cinemas pornográficos e nas esplanadas dos cafés» (LOBO ANTUNES 2006: 55) A *nação valente e imortal* do hino nacional português é assim apresentada pelo autor, através dos seus heróis decadentes, dos retornados míseros, de ilustres figuras – literatos, políticos, navegantes – em que o *coitadinismo* é a regra, em representação esperpenticamente grotesca.

III.3.3. Espaço-tempo grotesco: esperpentização da «capital do reyno»

Retrocedamos, então, até o capítulo oitavo, que nos proporciona elementos de peso na construção deste espaço-tempo grotesco, uma das dimensões canónicas da estética esperpêntica.

Aqui, «o homem de nome Luís» inicia a escrita de *Os Lusíadas*. Este episódio continua a acção do segundo capítulo e é Camões o seu actante principal. Duas ou três semanas depois da sua chegada a Lixboa, «o homem de nome Luís» empreende a tarefa de procurar para o pai, de dar ao pai, «um enterro furtivo, à noite, nas sombras que os cemitérios esquecem junto aos muros» (LOBO ANTUNES 2006: 71). Uma Lisboa demente e onírica (de pesadelo), que aqui é já uma das personagens que percorrem e integram o livro, uma personagem que é, ao mesmo tempo, cenário: «dédalo de janelas de sacada comida pelos ácidos do Tejo» (LOBO ANTUNES 2006: 73). Enquanto «o homem chamado Luís» percorre a cidade, na sua busca, esta vai-se-nos revelando, com toda a sua fauna humana. Até que chega à estação de ferrocarril de Santa Apolónia (desde meados do século XX, como já dissemos, cais terrestre de partida de milhares de emigrantes e de retorno de exilados), em cujo bar, na esplanada, se senta: e ali começa a escrever *Os Lusíadas*.

Depois dos capítulos nono e décimo atrás apresentados, onde, entre outros aspectos, registámos uma certa inflexão contrapontística, chega o espantoso e significativo capítulo seguinte, o décimo primeiro. Nele, uma espécie de empresa ou sociedade mafiosa, comerciantes de mulheres, composta por (São) Francisco Xavier, Fernão Mendes Pinto e Manuel de Sousa Sepúlveda (assinalado financiador do Estado, com dinheiro proveniente de tráficos diversos – contas na Suíça e grande amizade com o Rei) move-se pelo cenário canalha das boites-bordéis da zona da Avenida Almirante Reis (o nome não está desprovido de conotações): Arroios, Anjos, Intendente, Bairro das Colónias.

Desde cedo, no romance, aparecem as casas e os espaços degradados de Lixboa: por exemplo, os exteriores: a Residencial Apóstolo das Índias «era uma casa arruinada no meio de casas arruinadas [...] na Rua de Arroios com obras nos esgotos e um caterpillar a entupir o trânsito, ficavam capelistas decrepitas, bares de prostitutas e mercearias manhosas

enxameadas de operários de pavio de bagaço aceso no castiçal da mão» (LOBO ANTUNES 2006: 29). Mas também os interiores: por exemplo, cenário urbano grotesco por excelência para o fito esperpéntico de *As Naus*, é na Boite Aljubarrota que se sucedem momentos nada heróicos protagonizados pelos heróis da (chamada) *nossa* História. Espaços, teatralidade, carnavalização. Tantas vezes fúnebre ou à maneira do manicómio-hospital (onde trabalha o escritor-psiquiatra enquanto escreve este seu romance). Uma Lisboa, também, por vezes, animalizada e vegetalizada à maneira expressionista-esperpêntica.

É este, pois, talvez, o espaço e o tempo pertinentes para abordarmos o macrocenário do romance grotesco-esperpéntico de António Lobo Antunes: *Lixboa*, personagem-labirinto. Carnavalização expressionista do espaço urbano. Uma representação grotesca de Lisboa que, neste romance, é sempre *esperpêntica*, não se limitando a enfatizar ou focalizar aspectos sujos ou ridículos, dissonantes ou feios. Na verdade, toda a representação de Lisboa – cenário e personagem símbolo d’*As Naus* – tem um alcance crítico/cáustico em relação à história de Portugal, às suas representações oficiais, símbolos e heróis: a própria *identidade nacional*.

Desde já, o acentuado anacronismo do romance (ou *oblíquo-cronismo*, talvez?) é revelado nos múltiplos espaços contemplados ou percorridos pelas suas personagens deambulantes. Elementos do século XVI cruzam-se ou sobrepõem-se a outros do século XX. Isto acontece em entrecruzamento com as observações que visam reflectir acerca do *Reyno*, Portugal.

Lisboa – travestida em Lixboa – é espaço de ruína, decadência, pó; de sombra e confusos habitantes (LOBO ANTUNES 2006: 34, 47, 64):

cheira a butano, a fumo de farturas, à peste dos séculos idos, a mulas de frade e a fezes de chibo doente no ondeado do terreno vago) [Intertextualidade satírica em relação aos conhecidos versos populares: *cheira bem, cheira a Lisboa*] [...] O contínuo fervedoiro de mercado sírio de Lixboa a pular na distância, muralhas de castelo, fogueiras de judeus, procissões de flagelados, um trânsito simultâneo de carroças de escravos, cruzadores e bicicletas [...] a noite fosca, de carvão de escape, de Lixboa [...] [Ou a] miséria tranquila de Lixboa (p. 54); estabelecimentos soturnos, estátuas engastadas nas trevas, arbustos escanzelados [...]

As personagens estão fora de lugar, perdidas em relação ao tempo e ao espaço em que se movem e agem, são bonecos, fantoches; anacronismos em relação ao espaço e ao tempo

exterior e inclusive ao seu próprio espaço-tempo interior. Como diz o homem do casal anónimo de retornados, porventura as únicas personagens que em todo o romance não são alvo da sátira impiedosa de Lobo Antunes: «Já não pertencemos nem sequer a nós, este país comeu-nos as gorduras e a carne sem piedade nem proveito [...] não somos de parte alguma agora» (LOBO ANTUNES 2006: 35). País que é a Guiné, mas que, na labiríntica e constante intersecção dos tempos e espaços, bem poderia ser, também, o *País*.

Ou, em palavras de Cristina Robalo Cordeiro (ROBALO CORDEIRO 2002: 450-451):

Uma das dominantes temáticas é a que valoriza a recriação do espaço confuso da lembrança e do esquecimento, de uma memória que se obstina em percorrer o labirinto do passado num entrelaçamento de tempo e de imagens que acentuam a disforia do presente. A sua obra filia-se ainda no sentimento de uma agressividade inscrita por toda a parte no mundo dos outros onde o protagonista é obrigado a viver.

Observemos que já o próprio texto identitário oficial assume, implicitamente, o anacronismo, ao colocar, lado a lado e em épico alinhamento – como no Padrão dos Descobrimentos, em Belém, ou nos murais da Biblioteca Nacional – as grandes personagens dos vários séculos de vida da nação.

O senhor Francisco Xavier – ele, sim, rebaixado, picarizado e sendo, como veremos mais adiante, uma das personagens mais canalhas do romance – sente-se *des-terrado* ou *des-territorializado*, anacrónico nesta cidade grotesca (LOBO ANTUNES 2006: 81-82):

De início não soube o que fazer num sítio absurdo chamado Lixboa, sem saguins nas praias nem hipopótamos nas banheiras, uma capital, amados filhos, desprovida de tabaco e algodão, mais antiga e quieta do que uma tia entrevada, cujos postigos e janelas desciam e trepavam encostas, voltadas, pestanejando chitas, para um ancoradouro de hidroaviões tripulados por Gagos Coutinhos de peliça [...] cúpulas de catedral, fogueirinhas de santos e pantufas de gotosos.

Lisboa é um inferno que faz lembrar o das *Tentações de Santo Antão*, de Bosch. Nem sequer a claridade é límpida (LOBO ANTUNES 2006: 182, 34):

Cada vez mais Lixboa se lhe afigurava um rodopio de casas sem destino, uma cavalgada de algerozes, de tapumes, de flechas de igreja e de ruas a quem as obras camarárias expunham as tripas dos esgotos sob um céu rebentado de pústulas de nuvens. No meio de tanta odiosa claridade que despia as pessoas da misericórdia das suas próprias sombras. [...]

[...] Os candeeiros de Arroios, os candeeiros do Paço da Rainha cintilavam no sopé da encosta como as tochas das folias nocturnas de D. Pedro I [...] mas a noite de Lixboa não cheira a lavras de café, à vivenda de colunas do patrão na vinha virgem do capim, à mancha da fortaleza de São Paulo, à ampla e profunda respiração da terra: cheira a butano, a fumo de farturas, à peste dos séculos idos, a mulas de frade e a fezes de chibo doente no ondeado do terreno vago. A ampola do vestíbulo piscava confundindo as melgas. Os semáforos da Avenida Almirante Reis empurravam o trânsito na direcção do largo de contrabandistas do Martim Moniz e das suas violas de pedintes que repetem até ao delírio queixumes de calafates desamparados de mar. [...]

Assim, é-nos dada uma representação metaforizada do espaço em que este, disfórico e dismétrico, como que engole as personagens, sendo – à maneira romântica – espelho da condição existencial destas, não se limitando a reflecti-las: antes, *Lixboa* (muitas vezes contraposta ao *paraíso perdido* das províncias ultramarinas) age como mais uma personagem, que engole e afoga as restantes. À maneira romântica, ou talvez seria melhor dizer expressionista.

Por outro lado, queremos destacar o seu carácter labiríntico. A ideia de labirinto, aliás, é relevante quando nos aproximamos dos diferentes espaços infernais de Lixboa: paradigmática é a residencial Apóstolo das Índias (introduzida no capítulo III do romance). Este cenário, com as suas «as despensas, patamares, saletas, caves e túneis da pensão» (p. 31), como em todas as descrições da cidade, é confuso; nele, a identidade perde-se e as personagens movem-se a custo, tanto no espaço exterior (a pensão-residencial) como no interior (a desorientação existencial).

Não menor é o labirinto temporal. Assim, por exemplo (LOBO ANTUNES 2006: 11 e seguintes.), «No dia do desembarque, a seguir a uma travessa de vivendas de condessas dementes, de lojas de passarinhos alucinados e de bares de turistas», Belém é descrita como «uma orla de areia» (como foi, de facto, outrora) onde os tempos se cruzam, num encaixe que resulta grotesco, com uma estação de comboios na praça onde se desenvolve a construção do renascentista Mosteiro dos Jerónimos («uma construção enorme»), com escudeiros «indiferentes aos carros da praça» e uma multidão a trabalhar na edificação do mais importante edifício manuelino. Praça cujo nome, por sinal, não é referido. Em si, esta obliquidade de tempos históricos, poderia ter sido utilizada com um fim não necessariamente

grotesco, como por exemplo no âmbito do fantástico e do onírico. Ou na referida fantasia propagandístico-turística do Padrão dos Descobrimentos.

Porém, o desfile de personagens extravagantes – ou que são representadas com traços que enfatizam o seu carácter burlesco de marioneta, palhaço, pierrot ou caricatura – dá, desde a primeira página do primeiro capítulo, o tom da obra. No caso da descrição de Belém aquando da partida de Pedro Álvares Cabral para África, a apresentação do lado moderno da Praça («americanas divorciadas», «padres espanhóis», «japoneses míopes que conversavam numa língua bicuda de samurais»), com esta tipificação folclórico-caricaturesca dos turistas e com a presença do estádio e das feíssimas torres do Restelo, bem como a própria referência ao vestuário dos «escudeiros de saia de escarlata», transformam o cenário em algo muito próximo da farsa ou mesmo do teatro de marionetas. Prosseguindo com esta irrisão carnalizante, o autor junta «tractores dos cabo-verdianos», «carroças de túmulos de infantas» e «pilhas de arabescos de altares».

Nenhum destes elementos está aqui por acaso, e bastaria reparar nos tractores dos cabo-verdianos, que fazem uma ligação certamente crítica entre a exploração e o tráfico de escravos iniciados na época dos Descobrimentos e o actual emprego de mão-de-obra (escrava, em muitos casos: pós-escrava) proveniente das ex-colónias de África. E é uma relação significativa, ainda, porque o aparente contraste entre as modernas máquinas de trabalho não alteraram substancialmente essa realidade. O mesmo poderíamos dizer das elites – as infantas – e do poder religioso – os altares. É também fácil perceber, a seguir, que os «petroleiros iraquianos, defendendo a pátria das invasões castelhanas», à volta da Torre de Belém (onde está «a nau das descobertas»), não constituem uma escolha arbitrária por parte do autor. A questão castelhana, que irá surgindo ao longo de *d'As Naus* sem grande espraio, o que não subtrai importância à mesma dentro da obra, como esperamos ter provado, é aludida pela primeira vez aqui.

Este é, como dizíamos atrás, o embarque de Pedro Álvares Cabral rumo às Áfricas ocidentais. Isto é, séculos XV-XVI. Mas o desajuste cronológico – ou o ajuste anacrónico, como se preferir – torna coetâneas as máquinas que encarnam a revolução industrial (comboios, petroleiros, tractores), ao ponto de terem chegado a ser símbolos recorrentes na propaganda do progresso dos regimes – democráticos ou não – do século XX.

Assim, neste romance nunca chega ser apresentado um passado autónomo, desligado do futuro, enfim, preteritamente perfeito. Sempre atento à pertinência na escolha dos elementos dos tempos diferentes que cruza, o autor cria uma Lisboa (e por extensão, um Portugal) de onde, *logicamente*, parte o herói do mar Pedro Álvares Cabral, numa «nau das descobertas» (designação que poderá sugerir ecos do Portugal dos Pequeninos) defendida por petroleiros iraquianos que trazem da Ásia o ouro do século XX. Quanto às «invasões castelhanas», é parte fundamental do nacionalismo português. A oposição a Castela/Espanha é um dos eixos a partir dos quais se foi constituindo o nacionalismo português, e por motivos de todos sobejamente conhecidos e certamente bem fundamentados. É um dos tópicos recorrentes da retórica patriótica ou nacionalista portuguesa: a invasão castelhana ou espanhola. Motivo, este, de constante presença nos meios de comunicação de massas e particularmente cultivado e promovido durante os quarenta e oito anos do Dr. Oliveira Salazar e seus milhões de apoiantes. Talvez não seja este o espaço para polemizar em torno à questão da pertinência que possa existir na ênfase concedida pela historiografia portuguesa – e pela opinião geral do povo – às «invasões castelhanas» e ao período dos chamados *Filipes*. Mas não há dúvida de que é parte fundamental no nacionalismo português, na sua matriz identitária.

No capítulo décimo segundo, vamos encontrar um episódio que constitui um contraponto a este desfilar grotesco de barões ou *varões* assinalados: salta aqui para o primeiro plano o casal de anónimos retornados que já foi antes referido. A relação da burocracia com a cultura é assunto relevante neste momento do romance, mas é sobretudo um *pathos* niilista, desesperado, que predomina e conduz a luta pela sobrevivência deste casal. O niilismo face a essa dimensão necessária, imediata, de qualquer estrutura de poder colonial: a exploração, a guerra, a prostituição.

Este assunto surge com grande incisão no décimo terceiro capítulo: aqui, somos confrontados com a associação entre burocracia, poder e prostituição, a representação de algo que nós chamaremos amor grotesco (apenas com algum eufemismo). Diogo Cão, Fiscal da Companhia das Águas (burocrática autoridade imperial), em Amesterdão: «um comandante sem nau». Autoridade decadente, em ruínas, voz dos «subordinados», que se confunde com a do chefe (El-Rei).

No capítulo décimo quarto a narrativa volta a focar Camões. Episódio marcado pelos campos semânticos da doença e da morte, aqui «o homem chamado Luís», transportando consigo o pai morto engarrafado, transformado em fertilizante líquido, o escritor nacional, no cais da emigração e do exílio (a Estação Ferroviária de Santa Apolónia), conhece, ele pícaro, um outro pícaro: Garcia da Orta, empregado do bar, rasca, incomodativo. Ainda neste episódio, Camões assiste à partida do rei Dom Sebastião, «a caminho de Alcácer Quibir» (LOBO ANTUNES 2006: 131).

O capítulo décimo quinto é dominado pela ibericidade. Pedro Álvares Cabral, abandonado pela *sua* mulata, que foi comprada pelo «Senhor Sepúlveda» guia o leitor por um outro cenário de decadência de *As Naus*: o bairro periférico de Lisboa chamado Olivais. Um Diogo Cão embriagadíssimo – é a personagem alcoólica do romance, ironicamente Fiscal da Companhia das *Águas* – é enganado por dois contrabandistas que estão de passagem por Lixboa: Luis Buñuel e Federico García Lorca.

O capítulo seguinte, décimo sexto, foca especialmente os poderes do Estado, a Autoridade nas suas formas republicana ou monárquica ou eclesial. Uma acusação expressa aos *Descobrimentos*, ou ao projecto imperial do Estado português (cfr. p. 26), com o velho Ford que guia o velho Dom Manuel, na companhia do seu velho – muito velho e quinhentista – amigo Vasco da Gama, a ser parado pela Brigada de Trânsito da Guarda Nacional Republicana para um teste de alcoolémia, e a concluírem num manicómio, numa alegoria do que é o real que suscita a representação grotesca do esperpentismo: «uma nova farsa de robertos» (p. 148). A loucura, dentro da loucura.

Em simultaneidade com o capítulo décimo quarto, em que Camões assiste à partida de Dom Sebastião, também aqui se refere esse embarque fatídico, do Cais das Colunas e num cacilheiro. Representação problematizadora da «história» ou da «História» (na edição pré-nevarietur), dos discursos históricos oficiais em qualquer um dos casos, aqui atinge o clímax o desenvolvimento e as acções da personagem Diogo Cão e o seu amor-sexo grotesco. Ele, tão velho que nem idade tem, numa cena erótica barata (pornográfica?), rasca, completamente anti-idealizada, com a compassiva prostituta de 71 anos: «o chão dançava como um convés numa manhã de desastre». E, novamente, a residencial Apóstolo das Índias.

E o romance conclui-se no capítulo décimo oitavo, que significativamente é o único exclusivamente anunciado por uma voz narradora na 3ª pessoa, ou heterodiegética. Este remate da obra é conduzido, não menos significativamente, pelas *acções* do «homem de nome Luís», que integra um grupo de retornados e pacientes psiquiátricos, numa viagem-excursão-expedição-missão de Lixboa, por Mafra, até à Ericeira, guiados por um flautista míope (Hamelim: o «patriota da flauta», «transparente» e com atributos de abutre), que seduz e arrasta o povo, como os ratos do conto.

Com «o hino nacional tocado em ritmo de *pasodoble* para enganar os serventes castelhanos» (págs. 186-187), «o homem chamado Luís», que é, em certo sentido e como já dissemos, personagem principal ou central de *As Naus*, é quem encerra o romance, levando o leitor a presenciar, junto dele (a 3ª pessoa narradora tem essa propriedade, entre outras), a multidão reunida na praia da Ericeira ao regresso de Dom Sebastião, «o rei maricas».

As Naus é, sobretudo, uma crítica niilista em relação a Portugal, de qualquer tempo e qualquer espécie de regime sociopolítico. Daí a burlesca e desconcertante intersecção de tempos, já experimentada por Mário de Carvalho em *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho* (1983), e explorada com sofisticada complexidade por António Lobo Antunes ao longo de todo o seu romance de 1988. Para sustentar esta afirmação, citemos apenas o segundo parágrafo do conhecido conto (MÁRIO DE CARVALHO 1992: 27):

Assim aconteceu uma vez a Clio, musa da História que, enfadada da imensa tapeçaria milenária a seu cargo, repleta de cores cinzentas e coberta de desenhos redundantes e monótonos, deixou descair a cabeça loura e adormeceu por instantes, enquanto os dedos, por inércia, continuavam a trama. Logo se enlearam dois fios e no desenho se empolou um nó, destoante da lisura do tecido. Amalgamaram-se então as datas de 4 de Junho de 1148 e de 29 de Setembro de 1984.

Em última instância, o niilismo misantropo expresso nos anteriores romances de A. Lobo Antunes tem nesta corrosiva sátira uma culminação que, ao longo dos seus dezoito capítulos, procura a todo o momento criticar os discursos de identidade emanados dos poderes, em Portugal, e faz isto destrutivamente, dentro da tradição satírica mais cáustica, a que Jean Paul designou *cómico absoluto* (v. secção 2 desta tese): um humor aniquilador, cruel, que pretende penetrar o âmago da natureza humana.

CONCLUSIÓN

[...] o espelho do vestíbulo comprado na feira de Almeirim entre choro de leitões e tambores de saltimbancos, que deformava os rostos e torcia os gestos em ondulações embaciadas, devolvendo a cada um a sua face secreta e genuína, aquela que apenas a solidão do sono ou o abandono do amor finalmente revelam.

As Naus (2006: 15)

As Naus son, como confiamos haber probado, un caso singular en la historia de la contrarrepresentación, de la crítica de los discursos oficiales, a través de la picarización de los «barões assinalados» y de la burla de las *armas*. Algo que se vuelve nítido en el segundo capítulo de la novela, en unas líneas que por su brevedad y por el hecho de que su lenguaje, aquí, no sea metafórico o grotesco, podrá soslayar el común lector. La voz que narra es, aquí, la de «um homem chamado Luís», «o homem de nome Luís» (es decir: Camões picarizado). Podemos, empero, intuir la voz del propio autor-psiquiatra Lobo Antunes: la del reto de un artista escritor, en la pluma de otro escritor, metáfora canonizada y aquí *humanizada* (*As Naus*, 2006: 26):

Um par de guardas, chamados pelo apito do cabo, transportou o féretro para o escritório de tijolo de secretárias desfeitas encostadas às paredes, antigos ficheiros metálicos e ordens de serviço e relações de naus desaparecidas afixadas a alfinete num painel de cortiça, à esquerda da fotografia emoldurada do presidente da república que mirava a eternidade na expressão de estupidez visionária dos heróis.

Como hemos argumentado en los capítulos I y II de nuestra disertación, creemos que la categoría estética más relevante en *As Naus* es la de lo grotesco, tanto desde la teoría de Kayser (*Das unheimliche*), como desde la de Bajtín (la carnavalización), y subsecuentes derivaciones (Harpman, McElroy, Connelly). Grotesco, en su crítica mordaz respecto a una realidad social que el artista interpreta como absurda e irracional danza macabra de fantoches, recubierta de símbolos, también éstos absurdos y risibles, y cuya representación,

que condiciona identidades colectivas, se subordina al modo épico o solemne – ortomimético – de las poéticas clásicas. Sobre la épica, leemos en «La erosión de las estatuas» (SERNA 2013):

La épica perdió hace mucho el valor documental que alguna vez tuvo, pero el antagonismo entre la reconstrucción verídica del pasado y el imperativo político de idealizar a los próceres se mantiene hasta nuestros días, porque la épica sigue fascinando a los crédulos cuando se cuela de contrabando en los libros de historia. Subproducto de la epopeya, la historia oficial busca exaltar el fervor nacionalista y no admite medias tintas en el retrato de la virtud cívica o el valor militar. Un héroe indeciso, débil, bebedor o melancólico, profanaría el altar de la patria, donde no tienen cabida las infinitas variedades de gris que forman el mosaico de la condición humana. Como la historia aspira a la verdad objetiva, y tiene mayor autoridad cuanto más se aproxime a esa meta inalcanzable, su primera obligación es someter a crítica la visión épica del pasado, lo que significa, en los hechos, desmitificar a los próceres, aunque el historiador pueda simpatizar con ellos, y humanizar a los genios del mal que, según la leyenda, oprimen a pueblos enteros con la sola fuerza de su poder hipnótico.

En armonía con esta idea, hay en el grotesco (¿esperpéntico?) loboantuniano una feroz analogía con la crítica al texto histórico que encontramos en Valle-Inclán. Textos oficiales, que con sus héroes y hechos gloriosos nos presentan los poderes de la autoridad, como facticidad *eterna o intemporal*³⁵ pero que al enfrentarse a los signos de lo absurdo, como atributo percibido por el artista, quizá manicomio universal, se muestra tan voluble e inconsistente como el *gran teatro del mundo* calderoniano o las más recientes visiones de las creaciones nihilistas contemporáneas, como en Kafka, en Beckett, en Joyce o en Valle-Inclán, aunque probablemente con resultados análogos, equivalentes.

El grotesco esperpéntico, como hemos visto en el capítulo II, es un proceso en el que el efecto supone un momento esencial, quizá el más importante. Los aspectos que hemos tomado como parámetros para nuestro análisis de *As Naus* funcionan, como entonces observamos, de manera interconectada (en el grotesco esperpéntico).

Emma Speratti-Piñero, autoridad en el valleinclanismo internacional, nos dejó una idea, en un estudio que reflexionaba sobre la acción de la representación del grotesco

³⁵ Dos adjetivos usados de forma recurrente en los medios culturales y que quizá debieran desaparecer: la eternidad *pertenece*, quizá, al ámbito de la astrofísica. En cuanto a la intemporalidad... Implicaría la inexistencia de la misma materia.

esperpéntico, desde imágenes de Francisco de Goya y Lucientes (SPERATTI-PIÑERO, 1968: 149):

Recorramos las salas que el Museo del Prado dedica a los esperpentos y caprichos de Goya. Tres resultarán especialmente interesantes y aleccionadores (Sala XCVII, núms. 31-33). En ellos el espejo es elemento fundamental. Un petimetre se contempla y la imagen devuelta es un mono; una mujer repite el ademán y el espejo muestra una serpiente enroscada en una guadaña; el militar obtiene como respuesta un gato de bigotes erizados y mirada retadora. ¿Puede extrañarnos después de esto la deformación o la progresiva animalización de los personajes, degradados en figuras bestiales?

Estas palabras sintetizan las técnicas de transcategorización de la representación grotesca, que la teoría y la crítica especializada en el esperpento han denominado como animalización, cosificación o reificación, humanización, deformación (que no lo es sino respecto a modelos ideales), marionetización (representación de personajes humanos con atributos propios de muñecos o marionetas). El resultado más señalable del último de estos mecanismos es el de un efecto de extrañamiento (adverso a la búsqueda ortomimética de la empatía del lector con personajes y acciones, por afinidad intelectual o emocional o por simple verosimilitud) ante un universo ficcional claramente familiar (pues el espacio y el tiempo ficcionalizados en el grotesco esperpéntico son de *este* mundo, forman parte de *nosotros*), pero representados en perspectivas *sub specie theatri*: el grotesco esperpéntico actúa teatralizando el mundo y sus partes al modo burlesco del teatro de fanticos, marionetas, muñecos, caretas, máscaras y gestualidades propias de mimos o payasos. El objetivo de la degradación (la representación de-gradante) es fundamental: sin aquélla, no habría ni grotesco (en general) ni, en el caso del que aquí nos hemos ocupado, grotesco esperpéntico (como hemos visto, asimismo, en el capítulo II).

Sobre todo, si hay un *pathos* en el grotesco esperpéntico es éste el del desasosiego, dimensión ontológica de lo grotesco *latu sensu*: se representa el mundo como *baciyélmico*, problematizando radicalmente la condición humana (a través de las contradicciones de la civilización: el ser sin existencia, o ser sin serlo; la barbarie dentro de la civilización, la brutalidad en el seno de la delicadeza civilizational). Reiteramos que este desasosiego que tanto (y, a veces, ¡tan tópicamente!) se ha asociado a la época contemporánea (conexión que a veces es puramente automática y no el producto de una reflexión meditada) es un tema o

pathos idiosincrásicamente barroco: la vida problematizada, como sueño o pesadilla, la vida laberinto, la irrealidad de lo real y, en consecuencia, la sensación de que el marco existencial es (o sería), y ello en cuanto se deja de considerar la validez de hipótesis exteriores al mundo mismo (como Dios o cualquier *imperativo categórico*: el deber, la moral, etc.), absurdo en su esencia. De ahí que la perspectiva tragicómica no sea, tampoco, una marca específica de lo contemporáneo.

Es por todo esto por lo que hemos insistido en la permanencia del barroco como asunto (y motivo), en su presencia en cuanto forma incorporada al mismo estilo en el vanguardista Valle-Inclán y en –el ¿posmoderno? – António Lobo Antunes: ambos emplean un léxico y unas opciones sintácticas alejadas del lenguaje cotidiano, común, a veces arcaizantes y que – intertextualmente, intercontextualmente – remiten explícitamente al lenguaje de los siglos XV, XVI y XVII. No insistiremos en el destacado rebrote de los contrastes barrocos ni en el gusto por lo irregular, lo inesperado, las ambigüedades desconcertantes, común con el expresionismo.

Barrocos son los contrastes grotescos, no tan sólo los lingüísticos, sino aquellos que atañen a las representaciones de la nobleza y su alta cultura con relación a las clases sociales sin clase. El contraste entre héroes y pícaros y su mutua contaminación, su intersección. El brillo ante la miseria, *en* la miseria (como en aquel Madrid de la esperpéntica *Luces de bohemia*: «un Madrid absurdo, brillante y hambriento»); el refinamiento ante lo feo como categoría estéticas predominantes; el contraste – subversivamente contraépico – entre individuos y multitudes, muchas veces entre escenarios que son personajes e individuos objetualizados, de lo que resulta una devaluación de lo individual humano. Esencial es la presencia intermitente de imágenes-símbolo del poder colonial y poscolonial (en sus vertientes política, financiera, religiosa, militar, artística). En fin: el barroco protagoniza una doble función en el grotesco esperpéntico de Valle-Inclán, así como en el de António Lobo Antunes: aquél es estilo y asunto, cauce temático-verbal. La crítica colonial y poscolonial de los imperios barrocos y posbarrocos, en la formulación de problemas que trascienden con amplitud la estricta época a la que seguimos llamando «barroco»: el Ser, interrogado como *baciyelmo*, desde la perplejidad autoral ante la incongruencia esencial de la misma existencia.

Los escenarios de este *Theatrum mundi* degradado, marionetizado, son, como en la picaresca de los *siglos de oro* (oro de las artes y de las minas de Potosí, de Ouro Preto), asertivamente urbanos. En *Tirano Banderas* fue Santa Fe de Tierra Firme; en *As Naus* es Lisboa-Lixboa, tal como en el *Satyricon* de Petrónio era la Roma imperial de los burdeles y los marginales extra-vagantes, en el cervantino *Rinconete y Cortadillo*, Sevilla, y en Kafka (tal vez) una labiríntica, burocrático-infernal Praga. Tal vez: quizá, quizá. Sería un error anclarse a un lugar demasiado concreto, factual, específico, pues los espacios urbanos del grotesco esperpéntico no se ciñen a lo local, a lo regional, a lo típico folclórico. Sus ciudades son modelos de laberinto, que en vez de presentarse como parámetros espaciales para ordenar lo humano, digamos lo humano racional (admitamos que con cierto temblor conceptual), y que presentan conjuntos arquitectónicos y urbanísticos tormentosos, en los que se cruza el espacio y el tiempo, lo colectivo y lo individual, de manera – siempre – desasosegante: *unheimlich*. La ciudad grotesca es laberinto, manicomio, hospicio, hospital, morgue. A ello contribuye de forma señalada la disposición léxica y sintáctica en acumulaciones, enumeraciones y condensaciones semánticas inusitadas, perplejificantes. Además, la configuración de los espacios en el arte del esperpento es fundamental para el efecto teatral, para la *guiñolización* (marionetização) de los personajes, de sus acciones, una teatralización ya no circunscrita al artefacto escénico del recinto teatral, sino que se convierte en modo de representación de lo esencial humano, y que al salir del corral de comedias transforma en personajes tragicómicos a las sociedades que están más allá de sus muros, esto es, al resto de la humanidad. Disfrazándonos con máscaras de carnaval fúnebres, danza de sentido negativo y cuya acción crítica (relativa, siempre, a lo «humano») no se circunscribe a los discursos oficiales ni a supuestas voces del *pueblo-ficción*, creadas por unos u otros intelectuales, sino que procura interpretar todos los niveles de una cierta sociedad, desde la universalización de lo antropológico. Sea como fuere, en los espacios grotesco-esperpénticos se interseccionan lo animado y lo inanimado, y entre los mismos escenarios y los personajes, se describe sinestésicamente o sentimentalizando los ambientes. Hemos visto que es lo que ocurre en *As Naus*.

Finalmente, hemos querido destacar, en simultáneo a otros aspectos de nuestro análisis, por su complementariedad, la narratividad grotesca, la literaturización y lo

metagrotesco o metaesperpéntico. Definiría a la primera el encaje y desencaje de planos diversos (retomando la expresión de Austin Dias): espaciales, temporales, narrativos, intertextuales. Una narratividad del fragmento, discontinua, en cierto sentido cubista y en otro dodecafónica. El segundo componente, constante en el grotesco esperpéntico, es, tal como han demostrado con solidez estudiosos clásicos de este tema (como Antonio Risco, Emma Speratti-Piñero o Zamora Vicente), sería la literaturización de la representación ficcional, lo cual implica la referencialidad a otras obras literarias o no, canónicas o no, la burla paródica tanto en las voces narradoras como en los discursos directos o indirectos de los personajes... O incluso en la misma estructura narrativa (y aquí la tentación de reconocer en *As Naus* momentos de intertextualidad paródica respecto a *Os Lusíadas* o la *Peregrinação* es plausible). Finalmente, la presencia de lo metagrotesco o metaesperpéntico. Esto es, la inclusión de reflexiones respecto a la misma poética del grotesco esperpéntico. Algunas de las citas en epígrafe de las varias secciones de nuestra disertación son de esta índole y generan una distancia crítica, analítica, quizá irónica, del lector respecto al mismo artificio de la representación, al carácter ficcionalizante de toda representación, que el lector y el espectador ingenuos suelen llamar *retrato*. Como en otros aspectos de la contemporaneidad, nada nuevo bajo el sol de las artes: ya en el siglo XVII Miguel de Cervantes o Diego Velázquez – no son ejemplos al azar - (pre)cursaron, a su modo barroco, estos expedientes de la representación artística, que las novelas grotescas, esperpénticas, *Tirano Banderas* y *As Naus*, reaniman, siguiendo la tradición secular de la sátira hacia los abusos – perennes – de cualquier autoridad, de cualquier poder.

BIBLIOGRAFIA

1. CORPUS LITERÁRIO DE ANÁLISE:

LOBO ANTUNES, A. (1988 [2002]). *As Naus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. (5ª ed. *varietur*).

LOBO ANTUNES, A. (1988 [2006]). *As Naus*. (1ª ed. *ne varietur*). Fixação do texto por Agripina Carriço Vieira. Comissão para a edição *ne varietur*: A. C. Vieira, E. Cabral, G. Abreu. Coord. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

LOBO ANTUNES, A. (2005 [1985]). *Auto dos Danados*. Fixação do texto por Graça Abreu. Ed. *Ne Varietur* de acordo com a vontade do autor. Coordenação de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Dom Quixote

VALLE-INCLÁN, R. del (2009 [1924]). *Luces de bohemia. Esperpento*. (Edición de Alonso Zamora Vicente). Madrid: Espasa-Calpe (Col. Austral Teatro).

VALLE-INCLÁN, R. del (2007 [1926]). *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*. (Edición de Alonso Zamora Vicente). Madrid: Espasa-Calpe (Col. Clásicos Castellanos)

2. BIBLIOGRAFIA TEÓRICA E CRÍTICA:

AA.VV. (1998) (Comp. Textos y bibliografía: ROMERO LÓPEZ, D.). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros.

AA.VV. (2015). *Historia de la belleza. De Fidias a Picasso*. Madrid: Círculo de Lectores.

AA.VV. (2000). Ed. SANTOS ZAS, M., IGLESIAS FEIJOO, L., SERRANO ALONSO, J., DE JUAN BOLUFER, A. *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.

AA.VV. (sel. A. Fernández Sinde). (2002). *Un encuentro con el expresionismo. El gabinete del dr. Caligari*. Murcia: ESAD.

AA.VV. (2010). *The Norton Antology of Theory&Criticism*. 2nd. Ed. New York/London: Norton&Company.

AA.VV. *Antología del decadentismo [1880-1900]*. Sel., trad., pról. IGLESIAS, C., Buenos Aires: Caja Negra.

- ABBAGNANO, N. (1978). *História da Filosofia*. Trad. Armando da Silva Carvalho. Lisboa: Editorial Presença.
- ABREU, M^a. F^a de (2005). «Nos 400 anos do *Quixote*» [Texto intr. a CERVANTES, Miguel de, *Dom Quixote de la Mancha*, trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa]
- AGUIAR E SILVA, V. M. (1984 [6^a edição]). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- ALBERCA, M. (2015). *La espada y la palabra*. Barcelona: Tusquets.
- ALBUQUERQUE, L. de (dir.) (1994). *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, Vols. I e II. Lisboa: Editorial Caminho.
- ALDINHAS FERREIRA, M. I. (2007). *On Meaning: The phenomenon of individuation and the definition of a world view*. Lisboa: Tesis doctoral – FLUL.
- ALMEIDA GARRETT (1986). *Camões*. Apresent. crítica, notas e sugestões para análise literária de Teresa Sousa de Almeida. Lisboa: Comunicação.
- AMARAL, P. M. (2003). *Do Paradigma ao Modelo. A Relevância da metáfora para a Compreensão do Processo Interpretativo*. Lisboa: Colibri.
- ANDERSON, B. (1993). *Imagined Communities*. London: Verso.
- ANDREW, B. (1991). *Art, mimesis and avant-garde: aspects of philosophy of difference*. London: Routledge.
- ANTERO DE QUENTAL (2011 [8^a edição]). *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. Lisboa: Ulmeiro.
- ARAÚJO PEREIRA, R. (2006). «Introdução» a *As Naus*. Alfragide: Leya/Livros RTP.
- ARISTÓTELES, (1992 [3^a edição]). *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de SOUSA, Eudoro. Maia: INCM.
- ARNAUT, A. P. (ed.), (2008). *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1997-2007*. Confissões do Trapeiro. Coimbra: Almedina.
- ASENSI, M. (1996). *Literatura y filosofía*. Barcelona: Síntesis.
- AUDI, R. (2006). *Dicionário de Filosofia de Cambridge*. São Paulo: Paulus.
- AUERBACH, E. (2003 [1953]). *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. With a new introduction by SAID, Edward. Trad. TRASK, William R. Fiftieth-Anniversary Edition. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- BAKHTIN, M. (1984 [1965]). *Rabelais and his world*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, First Midland Book Edition.

- BARTHES, R. (1977 [1964]). *Ensaio Crítico*. Trad. de MASSANO, A. e PASCOAL, I., Lisboa: Edições 70.
- BARRENTO, J. (1987). *O Espinho de Sócrates* (Modernismo e Expressionismo – Ensaio de Literatura Comparada). Lisboa: Presença.
- BARRENTO, J. (17/2/1965). «Heroísmo e Grotesco em 'O Rendo dos Heróis'», *Jornal de Letras E Artes* nº 177. Lisboa.
- BASSNETT, S. (1993). *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford/Cambridge: Blackwell.
- BAUDELAIRE, C. (1968 [1855]). *Œuvres Complètes*. Pref., prés. et notes de Marcel A. Ruff. Paris: Éditions du Seuil.
- BENTHAM, J. (2005 [1843, 1932]). *Teoría de las ficciones*. (Traducción al español GOICOECHEA, Helena. Introducciones: GOICOECHEA, H., GONZÁLEZ PIÑEIRO, M., CASTRO ÁLVAREZ, E.). Madrid: Marcial Pons.
- BILANGE, E. (2004). «Lobo Antunes e Goya: O Grotesco e a Ironia em Perspectiva», in AA. VV. (org. CABRAL, Eunice). *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*. *Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote.
- BLACK, M. (1979). *Models and metaphors*. New York: Cornell University Press.
- BLACKMORE, S. (2000 [1999]). *The Meme Machine*. With a foreword by Richard Dawkins. Oxford: Oxford University Press.
- BOLUFER, A. de J.; ALONSO, J. S. (2007). *Valle-Inclán, Candidato Republicano*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- BOURDIEU (1989). *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel
- BOUSOÑO (1962). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- BRUNEL, P., CHEVREL, Y. (org.) (2004). *Compêndio de Literatura Comparada*. Tradução de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BUESCU, H. Carvalho (2001a). *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação*. Lisboa: FCG / FCT.
- BUESCU, H. Carvalho, FERREIRA DUARTE, J., GUSMÃO, M. (eds.) (2001b). *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote.
- BUESCU, H. Carvalho. (2013). *Experiência do Incomum e boa vizinhança*. Literatura Comparada e Literatura Mundo. Porto: Porto Editora.

- BURKE, E. (2014 [1757]). *De lo sublime y de lo bello*. Estº prelim. y trad. M. G. Balaguer. Trad. de los textos griegos y latinos: J. A. López Férez. Madrid: Alianza Editorial.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (2012). *Historia de la literatura española* (Vol. tomo 9: *El lugar de la literatura española*). Barcelona: Crítica.
- CABO ASEGUINOLAZA, ABUÍN GONZÁLEZ, DOMÍNGUEZ (2010). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- CAMÕES, Luís de (1990). *Os Lusíadas*. Ed. Paulo Pinto Ramos. Porto: Porto Editora.
- CAMÕES, Luís de (1999). *Os Lusíadas*. Ed. António José Saraiva. Porto: Figueirinhas (2ª ed.)
- CAMUS, Albert. (1951). *L'Homme Révolté*, Paris: Gallimard.
- CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. (1982). *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán* (Segunda edición corregida y aumentada). Madrid: Castalia.
- CARDOSO PIRES (2003 [[1972]]). *E agora, José?*, Lisboa: Circulo de Leitoras.
- CARVALHO, M. de (2004 [1983]). *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*. Lisboa: Caminho.
- CASALS, Josep (1982). *El expresionismo*. Montesiú: Barcelona.
- CASAS, A. V. (2004-2006). *El eje local-mundial como reto para la historia literaria*. In «Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada» 15-17, 43-58. Dossier. Zaragoza: Universidad de Zaragoza
- CATZ, Rebecca (1978). *A Sátira Social de Fernão Mendes Pinto*. Lisboa: Prelo.
- CEIA, C. (1998). *O que é afinal o Pós-Modernismo?* Lisboa: Edições Século XXI.
- CEIA, C. (2004). *A literatura ensina-se?* Estudos de Teoria Literária. Lisboa: Colibri FCSH / UNL.
- CEIA, C. (2005). «A reescrita hipertextual da história no romance pós-moderno», in Separata História(s) da Literatura. *Actas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*. Coimbra: Almedina.
- CERDEIRA DA SILVA, T. C. (1989). José Saramago. *Entre a História e a Ficção: uma Saga de Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote.
- CERVANTES, M. de (2010). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia.

- CHADWICK, C. (1975). *O Simbolismo*. Tradução de Maria L. de Castro H. Telles. Lisboa: Lysia Editores e Livreiros.
- CHECA, F., MORÁN, J. M. (2001). *El Barroco*. Madrid: Istmo.
- CHILDS, P. (2008 [2000]). *Modernism*. London/New York: Routledge (2ª ed.).
- CHOMSKY, N. (1994 /1986). *O conhecimento da língua, sua natureza, origem e uso*. Lisboa: Caminho.
- CIDADE, H. (1960), Prefácio a *Os Lusíadas*. Edição artística comemorativa do 3º centenário da restauração da independência de Portugal. Porto: Companhia Editora do Minho.
- CIRLOT, L. (Edición y traducción del alemán [1995]), *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Labor
- CONTENÇAS, P. (1999). *A eficácia da metáfora na produção da ciência: o caso da genética*. Lisboa: Instituto Piaget.
- CREPALDI, Gabriele (2008). *Expresionistas*. Madrid: Editorial Electa.
- CUDDON, J. A. (1992). *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books.
- DAMÁSIO, A. (2003). *Ao encontro de Espinosa*. Tradução de António Damásio. Mem Martins: Europa-América.
- DAMÁSIO, A. (2009 [1994]). *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- DAMÁSIO, A. (2013 [1999]). *O Sentimento de Si*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- D'ANGELO, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Trad. J. Díaz de Atauri. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- DANTE (2000). *A Divina Comédia de Dante Alighieri*. Trad. Vasco Graça Moura. Venda Nova: Bertrand.
- DARÍO, R. (1993). *Páginas escogidas*. Ed. GULLÓN, R. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.
- DAWKINS, R. (2016 [1976]). *The selfish gene*. Oxford: Oxford University Press.
- DIAS, A., «El desajuste de planos en Martes de Carnaval: un aspecto del arte grotesco», in *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. X, nº 3, Octubre 1976, The University of Alabama Press, printed in Spain.
- DÍAZ MIGOYO, G. (1985). *Guía de Tirano Banderas*. Madrid: Fundamentos.

- DOLEŽEL, L. (1990). *A Poética Ocidental. Tradição e Inovação*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- DOUGHERTY, D. (2003). *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*. Madrid: Fundamentos.
- DUBE, W.-D. (1972). *The Expressionists*. London: Thames and Hudson.
- DUNSTAN MARTIN, G. (1975). *Language, Truth and Poetry: Notes towards a Philosophy of Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- EAGLETON, T. (1983). *Post-Structuralism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- EBERLE, M. (1985). *World War I and the German Artists*. Newhaven/London: Yale University Press.
- ECO, U. (1994). «Metáfora». In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- ELLIOT, R. C. (1966). *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton: Princeton University Press.
- E. VELARDE, J. C. (1986). *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*. A Coruña: Edición do Castro.
- FASOLD, R. W., CONNOR-LINTON, J. (eds.) (2014). *An Introduction to Language and Linguistics* (2ª ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, M. N. (1993). *El universo del esperpento en Valle-Inclán*. Valladolid: Aceña Estudios.
- FERRATER MORA, A. (1991). *Dicionário de Filosofia*. Trad. A. J. Massano, M. Palmeirim. Lisboa: Dom Quixote.
- FOUCAULT, M. (2005). *As Palavras e as Coisas*. Trad. de António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70.
- FOUCAULT, M. (1972 [1971]) *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.
- FROMILHAGUE, C. (2004) (3ª ed.). *Introduction à l'Analyse Stylistique*. Paris: Armand Colin.
- FUHRMANN, M. (2011 [2003]). *La teoría poética de la Antigüedad. Aristóteles-Horacio-Longino*. Ed. y trad. del alemán: Alfonso Silván. Madrid: Clásicos Dykinson.
- GALEANO, E. (2004 [1971]). *Las venas abiertas de América Latina*. México: Siglo XXI Editores.

- GARCÍA BARRENTOS, J. L. (1998). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco/Libros.
- GARCÍA DE LA TORRE, J. M. (1972). *Análisis temático de 'El ruedo ibérico'*, Madrid: Gredos.
- GARCIA DE RESENDE (1994). *Antologia do Cancioneiro Geral*. Sel., org., intr. e notas M^a Ema Tarracha Ferreira. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.
- GARRIDO, M. A. (2001). *Teoría de la Literatura y literatura comparada*. Madrid: Síntesis.
- GEARY, P. (2002). *The Myth of the Nations – the medieval origins of Europe*. New Jersey: Princeton University Press.
- GNISCI, A. (ed.) (2002). *Introducción a la Literatura Comparada*. Trad. Luigi Giuliani. Barcelona: Crítica.
- GRAÇA ABREU (2008). «Naus (As)», in AAVV, *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, 2 volumes. Lisboa, INCM.
- GUILLÉN, C. (ed. Revisada: 2005 [1998]). *Múltiples Moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets.
- GUILLÉN, C. (1989). *Teorías de la historia literaria*, Madrid: Espasa-Calpe.
- GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Introducción a la Literatura Comparada. Barcelona: Tusquets.
- GUIMARÃES, F. (2003). *Artes Plásticas e Literatura. Do Romantismo ao Surrealismo*. Porto: Campo das Letras.
- GUIMARÃES, F. (2004). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda
- GULLÓN, R. (1994). *La novela española contemporánea*. Ensayos críticos. Madrid: Alianza.
- GUYARD, M. F. (1989). *La Littérature Comparée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- HARPHAM, G. G. (1982). *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- HAUSER, A. (1965). *El manierismo. Crisis del renacimiento y origen del arte moderno*, trad. F. González V., Madrid: Ediciones Guadarrama.
- HOBSBAWN, E. (1985 [1983]). (E. b. Ranger, Ed.). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

- HORACIO, Arte poética. Epístola a los Pisones. en http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca/traduccion/espanolas/obra-visor-din/arte-poetica-de-horacio-o-epistola-a-los-pisones-traducida-en-verso-castellano--0/html/002ee17a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_64.htm
- HUGO, V. (2002). *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva.
- HUGO, V. (1869). *L'homme qui rit*. Paris: Librairie Internationale. [em <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/DOC/02-02-09Peyrache-Leborgne.pdf>, consultado em 28 de Junho de 2017]
- HUIZINGA, J. (2003). *Homo Ludens. Um Estudo sobre o Elemento Lúdico na Cultura*. Intr. George Steiner. Lisboa: Edições 70.
- HUME, K. (1984). *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen.
- HUTCHEON, L. (1989). *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70.
- IEHL, D. (1997). *Le Grotesque*. PUF: Paris.
- ILLOUZ, J.-N. (2004). *Le Symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française.
- JAUSS, H. R. (1993). *A Literatura como Provocação: História da Literatura como Provocação Literária*. Trad. Teresa Cruz. Lisboa: Vega.
- JEREZ FARRÁN, C. (1989). *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. A Coruña: Edicións do Castro.
- JORGE FIGUEIREDO, C. J. (2011). *Histórias, imagens e Letras. Literatura e Cinema numa Perspectiva Comparatista*. Lisboa: Apenas Livros.
- KAYSER, W. (2010 [1957]). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. J. A. García Román. Madrid: Machado libros.
- KAYSER, W. (2003). *O Grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva.
- KOUBA, P. (2009). *El mundo según Nietzsche*. Trad. J. A. Sánchez Fernández. Barcelona: Herder.
- KUHN, T. S. (2009). *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Trad. C. Marques. Lisboa: Guerra e Paz Editores.
- K. BARASH, F. (1971). *The Grotesque, A Study in Meanings*. The Hague: Mouton.
- LAKOFF, G., JOHNSON, M. (2003 [1980]). *Metaphors we live by*. Chigado: The Chicago University Press.

- LAPESA, R. (1998 [1947]). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- LAUSBERG, H. (2011 [1966]). *Elementos de Retórica Literária* (6ª ed.). Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LE GUERN, M. (1974). *Semântica da Metáfora e da Metonímia*. Coleção Universitas / Telos. Trad. Graciete Vilela. Porto: Livraria Telos Editora.
- LOMBARDO, G. (2003 [2003]). *A Estética da Antiguidade*. Trad. do italiano Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa.
- LOURENÇO, A., ÁLVAREZ, E. (1994). *História da Literatura Espanhola*. Lisboa/Porto: Edições Asa.
- LLOBERA, J. R. (2000). *O Deus da Modernidade*. Oeiras: Celta Editora.
- LYOTARD, J. F. (1979- 2ª Edição). *A Condição Pós-Moderna*. (Trad. José Bragança de Miranda), Lisboa: Gradiva, 1989
- MAC CORMAC, E. R. (1985). *A Cognitive Theory of Metaphor*. Cambridge: The MIT Press.
- MAINER, J.-C. (org.) (1993). *Historia y crítica de la literatura española 6/1. Modernismo y 98. Primer suplemento*, a.c. F. Rico. Barcelona: Crítica.
- MALDONADO ALEMÁN, M. (2010). *El Expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: Síntesis.
- MARCHESE, F. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARÍAS, J. (1985). *España inteligible*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARQUES, A. (1993 [1989]). *Perspectivismo e Modernidade*. Lisboa: Vega
- MATOS AMARAL, P. (2003). *Do Paradigma ao Modelo. A Relevância da Metáfora para a Compreensão do Processo Interpretativo*. Coimbra: Edições Colibri/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- McELROY, B. (1989). *Fiction of the Modern Grotesque*. London: The MacMillan Press Ltd.
- MEDINA, J. (2004). *História de Portugal*, vol. VII, Judeus, Inquisição e Sebastianismo. Lisboa: Ediclube.
- MENDES PINTO, F. (1981). *Peregrinação e Outras Obras*. (Texto crítico, prefácio, notas e estudo por A. José Saraiva (2 Vols. [2ª edição])). Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- MENDES PINTO, F. (1983 [2ª Edição]). *A «Peregrinação»*. (Apresentação crítica, selecção, resumos, glossário e sugestões para análise literária de João David Pinto Correia). Lisboa: Comunicação.

- MOLHO, M. (1972 [1968]). *Introducción al pensamiento picaresco*. (Traducción de Augusto Gálvez-Cañero y Pidal. Madrid: Anaya.
- MONTALVOR, L. de (1982 [1916]). «Tentativa de um ensaio sobre a decadência», in *Centauro*, ed. facsimilada. Estudo prévio de JÚDICE, Nuno: «Da afirmação simbolista à decadência». Lisboa: Contexto Editora.
- MOURA HUE, S. (2006). «O encontro de Luís de Camões e Garcia de Orta nas páginas iniciais de um livro», in *Revista Camoniana*, v. 18, p. 5.
- NIETZSCHE, F. (2012 [2ª ed.]). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Trad. Luis Manuel Valdés. Madrid: Tecnos.
- OGDEN, C. R. (1976). *O Significado de Significado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- ORDINE, N. (2016 [2013]). *A utilidade do inútil. Manifesto*. Com um ensaio de Abraham Flexner. Trad. Margarida Periquito. Matosinhos: Faktoria K de Livros/Kalandraka.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1983 a). *La deshumanización del arte. Obras completas 3*. Madrid: Alianza Editorial/Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1983 b). *Ensayo de estética a manera de prólogo. Obras completas 6*. Madrid: Alianza Editorial/Revista de Occidente.
- ORTONY (1981). *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OVIDIO (2006). *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas. Lisboa: Nova Veja.
- PALMIER, J.-M. (1954). *L'expressionisme comme révolte*. Paris: Payot.
- PARKER, A. A. (1971 [1967]). *Literature and the delinquent. The picaresque novel in Spain and Europe, 1599-1753*. Versión española R.A. Mackry. Madrid: Gredos.
- PARREIRA DUARTE, L. (2006). *Ironia e Humor na Literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas.
- PESSOA, F. (2014). *Antologia Poética. (Fernando Pessoa (Ortónimo), Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis)*. Pref. e sel. Francisco Vale. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- PESSANHA, C. (1995). *Clepsydra*. Ed. crítica FRANCHETTI, Paulo. Lisboa: Relógio D'Água.
- PINKER, S. (2013). «Violência ancestral. As origens do comportamento agressivo do homem» Publicado em trad. Portuguesa na ed. 78 (março de 2013) do *Piauí Folha de São Paulo*.
- PIO X (1907). *Pascendi dominici gregis*: Edición digital en <http://www.catholic.org/encyclopedia/> - en inglés.

- POE, E. A. (2004). *Poética (Textos Teóricos)*. Trad. H. Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- REIS, C. (1995). *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.
- REIS, C. (2005). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. (Volume IX, Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo). Lisboa/S. Paulo: Verbo.
- REIS, C. (1995). «Cânone». In *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (Vol. 1, pp. 994-997). Lisboa/São Paulo: Verbo.
- REY HAZAS, A. (1990). *La novela picaresca*. Madrid: Anaya.
- RICO, F. (1980). *Historia y Crítica de la Literatura Española*. (Vol. 6, Modernismo y 98). Barcelona: Crítica.
- RICOEUR, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- RISCO, A. (1975 [2ª edición]). *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en 'El ruedo ibérico'*. Madrid: Gredos.
- ROBALO CORDEIRO, C. (2002). «Ficção dos Anos 70», in LOPES, Óscar, MARINHO, Maria de Fátima (dir.), *História da Literatura Portuguesa, Vol. 7, Os Contemporâneos*, Lisboa: Alfa.
- ROCHA, C. (2002). «Ficção dos Anos 80», in LOPES, Óscar, MARINHO, Maria de Fátima (dir.), *História da Literatura Portuguesa, Vol. 7, Os Contemporâneos*. Lisboa: Alfa.
- ROSEN, E. (1991). *Sur le Grotesque-L'Ancient et le Nouveau dans la Réflexion Esthétique*. Paris: PUV.
- SÁNCHEZ MECA, Diego (2004). *El nihilismo*. Madrid: Editorial Síntesis
- SANTOS, M. N. Gomes dos (1996). «António Lobo Antunes», in MACHADO, Álvaro Manuel (org. dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Presença.
- SARAIVA, A. J. (1961). «Fernão Mendes Pinto ou a Sátira Picaresca da Ideologia Senhorial». Lisboa: Jornal do Fôro.
- SARAIVA, A. J. (1981). Prefácio a MENDES PINTO, Fernão, *Peregrinação e outras Obras*, Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- SARAIVA, A. J., LOPES, O. (2001). *História da Literatura Portuguesa*. (17ª Edição: Corrigida e actualizada). Porto: Porto Editora.
- SARDUY, S. (1989). *Barroco*. Trad. M. de L. Júdice e J. M. de Vasconcelos. Lisboa: Vega.
- SEIXO, M.A. (2003). *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote.

- SERNA, E. (2013). «La erosión de las estatuas». (*Letras Libres-Héroes sin maquillaje*, Junio 2013, Año XV). México D.F.: Editorial Vuelta
- SIGUÁN, M. (1988). *L'expressionism i el teatre*. Barcelona: Institut del Teatre.
- SMITH, A. D. (2001). *Nationalism. Theory, Ideology and History*. Oxford: Blackwell Publishers.
- SPERATTI-PIÑERO, E. S. (1968). De 'Sonata de Otoño' al Esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán. London: Tamesis Books Ltd.
- THOMSON, P. (1972). *The Grotesque*. London: The Critical Idiom, Methuen&Co.
- TODOROV, T. (1993 [3ª ed.]). *Teorías del símbolo*. Trad. F. Rivera. Caracas: Monte Ávila.
- URRUTIA, J. (2004). *Las luces del crepúsculo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- VALLE-INCLÁN, R. del (1995). *Claves líricas*. Ed. José Servera. Baño, Madrid: Austral. (4ª edición)
- VALLE-INCLÁN, R. del (1994 [1928]). «Hablando con Valle-Inclán de él y su obra». Entrevista de Gregorio Martínez Sierra a Valle-Inclán publicada en el periódico ABC el 7 de diciembre de 1928. Recogida en Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*. Edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia: Pre-Textos.
- VERDÚ, V. (2003). *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Madrid: Anagrama.
- VILLANUEVA, D. (Ed.) (1994). *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- VILLANUEVA, D. (coord.) (1994). *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus.
- VILLANUEVA, D. (1991). *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada*. Barcelona: PPU.
- VILLANUEVA, D. (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona: Anthropos.
- VILLANUEVA, D. (1988). *La lectura crítica de la novela*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- VILLANUEVA, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- VILLANUEVA, D. (2005). *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- VITRUVIO (1997). *De Architectura*. Trad. J.L. Oliver Domingo. Madrid: Alianza.

- VOLPI, F. (2007). *El nihilismo*. Trad. Del italiano de C. I. del Rosso y A. G. Vigo. Madrid: Siruela.
- VOLPI, J. (2009). *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Debate.
- VYGOTSKY, L. (2010 [1935]). *Pensamiento y lenguaje*. Trad. J. P. Abadía. Barcelona: Paidós.
- WEISSTEIN, U. (1973). *A Comparative History of Literatures in European Languages*. Expressionism as an International Literary Phenomenon. Budapest: Akadémiai Kiadó/Marcel Didier.
- WELLEK, W., WARREN, A. ([1948] 2004). *Teoría Literaria* (Versión española de José M^a Gimeno). Prólogo de Dámaso Alonso. 8^a reimpresión de la 4^a edición). Madrid: Gredos.
- WOLF, Norbert (2005). *Expressionismo*. Trad. M^a do Rosário Paiva Boléo. Colónia: Taschen/Público.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1967). *Asedio a 'Luces de Bohemia', primer esperpento de Ramón del Valle Inclán*. Madrid: RAE.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1974). *La realidad esperpéntica* (Aproximaciones a Luces de Bohemia). Madrid: Gredos.